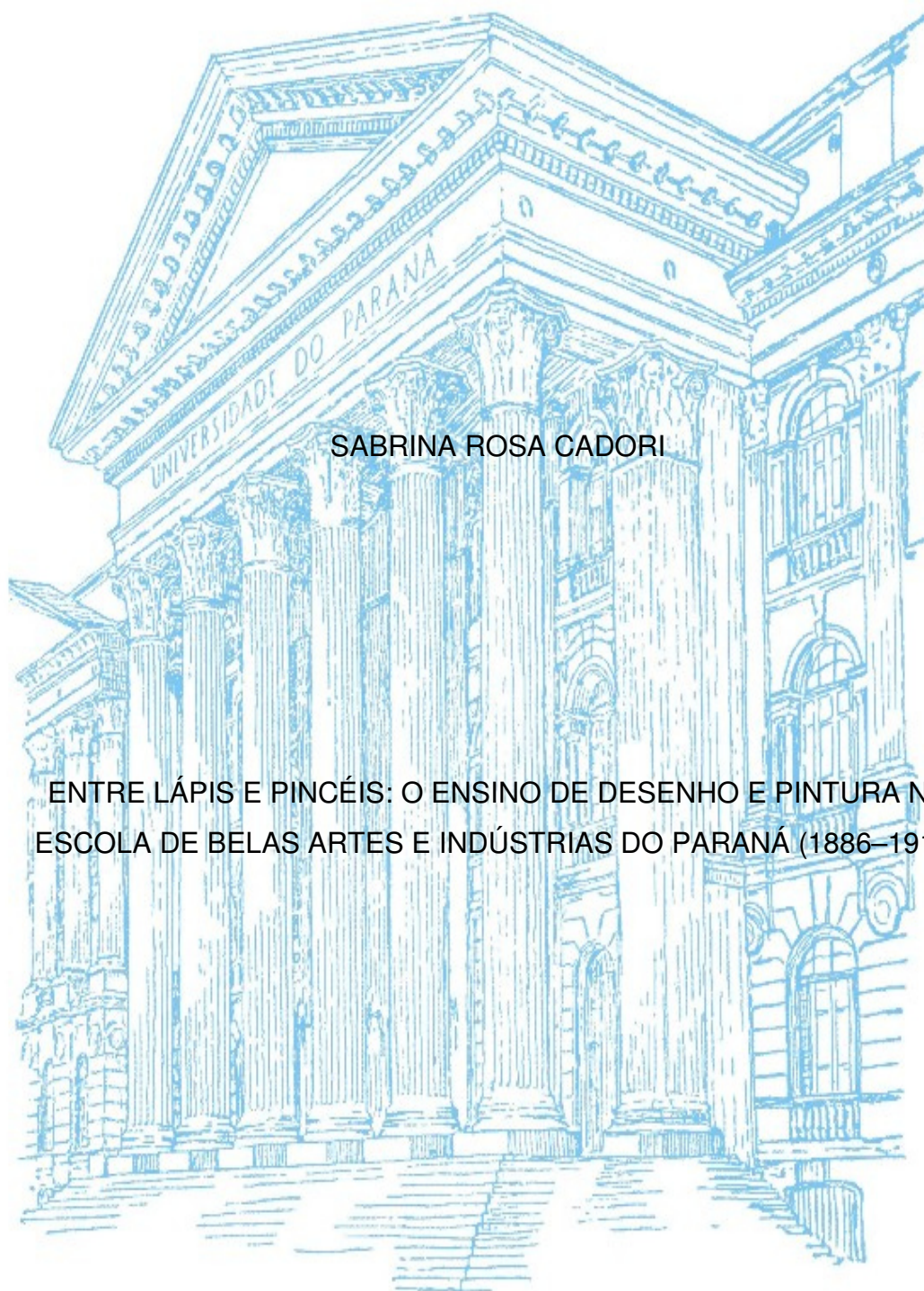


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ



SABRINA ROSA CADORI

ENTRE LÁPIS E PINCÉIS: O ENSINO DE DESENHO E PINTURA NA
ESCOLA DE BELAS ARTES E INDÚSTRIAS DO PARANÁ (1886–1917)

CURITIBA
2015

SABRINA ROSA CADORI

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ENTRE LÁPIS E PINCÉIS: O ENSINO DE DESENHO E PINTURA NA
ESCOLA DE BELAS ARTES E INDÚSTRIAS DO PARANÁ (1886–1917)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dulce Regina Baggio Osinski.

CURITIBA
2015

Catalogação na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Cadori, Sabrina Rosa

Entre lápis e pincéis: o ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (1886-1917). / Sabrina Rosa Cadori.
– Curitiba, 2015.
276 f.

Orientadora: Profª Drª Dulce Regina Baggio Osinski
Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação,
Universidade Federal do Paraná

1. Educação – historiografia – Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, (1886-1917).
2. Escola – desenho e pintura – Curitiba (PR). 3. Artes – estudo e ensino – educação. I. Título.

CDD 707

TERMO DE APROVAÇÃO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Educação
Programa de Pós-graduação em Educação

PARECER



Defesa Defesa de Dissertação de Sabrina Rosa Cadori para obtenção do Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO. Os abaixo assinados, Prof.^a Dr.^a Liane Maria Bertucci, Prof.^a Dr.^a Gláucia Maria Costa Trinchão, Prof.^a Dr.^a Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta, Prof. Dr. Marcus Levy Albino Bencostta, arguíram, nesta data, a candidata acima citada, a qual apresentou a seguinte Dissertação: "ENTRE LÁPIS E PINCÉIS: O ENSINO DE DESENHO E PINTURA NA ESCOLA DE BELAS ARTES E INDÚSTRIAS DO PARANÁ (1886-1917)".

Procedida a arguição, segundo o Protocolo aprovado pelo Colegiado, a Banca é de Parecer que a candidata está Apta ao Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO, tendo merecido as apreciações abaixo:

BANCA	ASSINATURA	APRECIÇÃO
Prof. ^a Dr. ^a Liane Maria Bertucci		APROVADA
Prof. ^a Dr. ^a Gláucia Maria Costa Trinchão		APROVADO
Prof. ^a Dr. ^a Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta		APROVADA
Prof. Dr. Marcus Levy Albino Bencostta		Aprovada

Curitiba, 28 de setembro de 2015.

Prof.^a. Dr.^a. Monica Ribeiro da Silva
Coordenadora do PPGE

Prof.^a. Dra. Monica Ribeiro da Silva
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Educação
Matrícula: 125750

*A história presente, a que nós vivemos,
nos ensina a compreender de
outro modo a história passada,
que se escreve ou se ensina.*

Michel de Certeau

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos,

À prof.^a Dr.^a Dulce Regina Baggio Osinski, pela orientação e atentas observações, que me auxiliaram a trilhar esse caminho na História da Educação.

Aos membros da banca, Prof.^a Dr.^a Consuelo Alcioni Borda Duarte Schlichta, Prof.^a Dr.^a Gláucia Maria Costa Trinchão e Prof. Dr. Marcus Levy Bencostta, pela leitura perspicaz no exame de qualificação e preciosas sugestões que tanto enriqueceram e viabilizaram a realização deste trabalho.

Aos professores da linha de História e Historiografia da Educação: Carlos Eduardo Vieira, Cláudio de Sá Machado Junior, Gilberto de Castro, Gizele de Souza, Leziany Silveira Daniel, Liane Maria Bertucci, Nadia Gaiofatto Gonçalves, Marcus Levy Bencostta e Ricardo Carneiro, pelas disciplinas ministradas.

Aos meus amigos do mestrado Amanda Cunha, Carla Ukan, Ester Kolling, Flávia Oganauskas, Julia Tocchetto, Rudimar Bertotti, Sibeli Colere e do doutorado Etienne Barbosa, Iriana Vezzani, João Paulo Silva, Silvete Araújo e Silvia Ross, pelas conversas sempre tão frutíferas.

Aos centros de pesquisa Museu de Arte Contemporânea, Casa da Memória, Biblioteca do Clube Curitibano, Biblioteca Pública do Paraná, Arquivo Público do Paraná, em especial ao Museu Paranaense, ao diretor Renato Carneiro Jr, Tatiana Takatuzi e demais colaboradores que sempre me atenderam com presteza e profissionalismo.

Ao Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, em especial ao Presidente professor Ernani Costa Straube e Juliana de Menezes pela experiência transmitida.

À professora Lizete Maria Toscani, diretora do Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro, pelas palavras de incentivo, pela confiança

diária, pelo apoio desde o princípio de minha formação profissional e auxílio durante todo esse processo, mas, acima de tudo pela amizade. Muito obrigada!

Ao Marcelo Cabarrão, grande incentivador e companheiro durante as horas de estudos para o ingresso no programa.

A todos os amigos do Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro, pelo incentivo, pela torcida e pela compreensão manifestada por ocasião do afastamento de minhas atividades profissionais.

Aos colegas de trabalho do Colégio Estadual São Paulo Apóstolo e Escola Passo a Passo/Evolução pelo estímulo.

À Rosemeire Odahara Graça, por ter sempre uma palavra amiga.

Aos familiares e amigos, pacientes com minha ausência, compreensivos pelas minhas escolhas e que sempre compartilharam minhas alegrias.

Ao meu primo Armando, por ser prova da capacidade de superação humana e vontade de viver.

À querida Tia Estella, pelo carinho, pela torcida e por todas as orações.

Ao namorado Giovanni, que sempre acreditou no meu sucesso, foi compreensivo e presente nos momentos difíceis de modo paciente e amoroso.

A minha querida avó Rosa, pela confiança, por externar seu orgulho em todas as minhas conquistas e por iluminar os meus dias com sua alegria.

A minha amada mãe Bernadete, pela infinita dedicação, pelo seu apoio que é fundamental, pelo afeto e doçura, por compartilhar dos meus sonhos com entusiasmo e por estar sempre ao meu lado, meu amor incondicional.

Agradeço a Deus, pelas infinitas bênçãos que tem concedido em minha vida.

RESUMO

Esta pesquisa, intitulada *Entre lápis e pincéis: o ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (1886–1917)* objetiva analisar o ensino de desenho e pintura no contexto curitibano a partir da criação da Aula de Desenho e Pintura, em 1886, por Antônio Mariano de Lima. Notadamente investiga os métodos de ensino utilizados nessa instituição durante o período em que se tornou Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, nomenclatura mais difundida nas pesquisas, encerrando o recorte temporal quando a mesma sofre transformações institucionais significativas, tornando-se uma escola dirigida exclusivamente ao público feminino e recebendo o nome de Escola Profissional Feminina, em 1917. Esse estudo engloba a criação da escola, o período de permanência de seu fundador na direção da escola, que possui maior volume de fontes, culminando com início da atuação e permanência de sua ex-aluna e esposa Maria da Conceição Aguiar de Lima como diretora. Posteriormente, essa Instituição ainda recebeu outras nomenclaturas para atender às mudanças filosóficas, curriculares e políticas. Para a realização deste estudo foram necessárias pesquisas sobre a Curitiba do século XIX, conhecimento sobre as instituições do Rio de Janeiro que serviram de modelo para escola, as vertentes vigentes no Brasil, bem como, a análise de trabalhos de alunos e o reconhecimento neles de alguns métodos de ensino, identificando a contribuição dada para a história das artes plásticas e do ensino de arte na cidade, suas mudanças e permanências a partir de fotografias deste período que possibilitaram também a identificação da metodologia de artes e ofícios para a juventude. Para tanto, a operação historiográfica se debruçou sobre o cruzamento dos documentos apurados, entre eles: documentos oficiais, relatórios, periódicos, manuscritos, fotografias e obras de arte (pinturas, esculturas e gravuras) bem como na análise amparada por um estudo bibliográfico no âmbito das questões de cultura escolar a partir dos conceitos de Julia e Bittencourt e as reflexões de Goodson sobre currículo, pautando o diálogo com autores do ensino de arte, ensino de desenho e pintura, e da linha de história e historiografia da educação e autores que discutem a imagem enquanto representação como Joly e a compreensão de Souza sobre fotografia como objetos de estudo, entre outros. Ao longo da pesquisa pôde-se concluir que os métodos utilizados estavam em consonância com os procedimentos em voga no país, principalmente com as discussões europeias relacionadas ao ensino de desenho, que valorizavam as relações dessa linguagem como meio de preparação para o trabalho. Importa destacar também que a formação do currículo e o desmembramento do mesmo para o ensino da arte visavam a ampliação do universo cultural dos indivíduos, dentro de um ideário civilizatório de educação do povo por meio da arte.

Palavras-chave: Ensino. Desenho e Pintura. Escola de Belas Artes e Indústrias. Paraná.

ABSTRACT

This research, whose title is “Between pencil and paper: teaching drawing and painting at the Paraná School of Arts and Industries (1886–1917)” is intended to analyse the activity of teaching design and painting in Curitiba from 1886 on, when Antônio Mariano Lima inaugurated the Class of Design and Painting. It investigates particularly the methods of teaching adopted by that institution during the period when the Class of Design and Painting became Paraná School of Arts and Industries. This new name prevails in the literature about the institution, determining the temporal period when it undergoes important institutional transformations and turns to be named Professional School for Women, in 1917. The present research encompasses the foundation of the school, the period when its founder inaugurated it and covers even the period when his ex-alumna and wife Maria da Conceição Aguiar de Lima takes his place at the management of the school. Later on, the institution should receive other names, in order to follow its own philosophical, didactical and political transformations. In order to conclude the present research it was required the study of the history of Curitiba during the XIX century, and also of the institutions at Rio de Janeiro which served as models for the School, of the different strands of thinking prevailing in Brazil, as much as the analysis of the works produced by students by identifying some methods of teaching used in these works. The aim of these studies and analysis is to identify the contribution of the School for the History of Visual Arts and for the teaching of arts in Curitiba, the changes and continuities it underwent. This analysis is based, on its turn, on the analysis of the photographs of that period, which made it possible also to identify the methodology of arts and crafts applied in teaching young students. In order to reach its results, the historiography was applied on the cross of official documents, as reports, journals, manuscripts, photographs and works of art (paintings, sculptures and illustrations) and also on a bibliographical study on school culture, by appealing to the concepts of Julia and Bittencourt, as much as to the thought of Goodson on curriculum, by dialoging with scholars who wrote about teaching arts, design and painting, and the line of History and Historiography of Education, and also with scholars who discuss image as representation, like Joly, and the convictions of Souza about photography as an object of study, among others. The research allowed the conclusion that the methods employed were in line with the procedures in vogue in country, especially the discussions related to design which had place in Europe and underlined the role of this language as a mean for preparing for the job Market. It is also important to emphasize that the managing of curricular grid, as much as its division in parts in view of the learning of arts aimed at extending the cultural horizon of individuals in the context of a civilizing ideal of education of people by means of Art.

Keywords: Teaching. Design and Painting. School of Arts and Industries. Paraná.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Aula. Escola de Artes e Indústrias do Paraná</i> , [c. 1890]. Fotografia p&b. 16,5x22,5 cm.....	35
Figura 2 – Fachada do Theatro São Theodoro [c. 1895]. Litografia p&b.....	45
Figura 3 – Detalhe da fachada do Theatro São Theodoro [c. 1895].....	45
Figura 4 – Lima, Antônio Mariano de. Retrato de Ildefonso Pereira Correa – Barão de Serro Azul. Óleo sobre tela, 75x 60,5 cm, s/ data.	51
Figura 5 – Anúncios de divulgação do Gabinete de Pintura (Detalhes).	53
Figura 6 – FIGUERAS, Narciso. Francisca Munhoz no Atelier, 1887. Litografia. p&b.	60
Figura 7 – FIGUERAS, Narciso (atribuída). Francisca Munhoz no atelier, 1887. Escola de Desenho e Pintura. Fotografia.....	61
Figura 8 – MUNHOZ, Francisca. Retrato do Capitão Hipólito José Alves de Araújo. 1887.	62
Figura 9 – ASSUMPÇÃO, Paulo Ildefonso D'. <i>Mercado Municipal e Casa da Câmara e Cadeia</i> . 1886. Óleo sobre tela, 48X39 cm.....	66
Figura 10 – Detalhe da obra <i>Mercado Municipal e Casa da Câmara e Cadeia</i> . (Intervenções realizadas pela autora).	67
Figura 11 – Corpo Docente do Instituto Paranaense e da Escola Normal (1890–1892).	88
Figura 12 – Antônio Mariano de Lima. [c. 1890]. Fotografia, p&b. 30x40 cm.	89
Figura 13 – Detalhe escrito a mão com o nome de Antônio Mariano de Lima. [c. 1890].	89
Figura 14 – Detalhe do requerimento de matrícula de Maria da Conceição Aguiar, 1888. Documento manuscrito.....	97
Figura 15 – Fachada da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia p&b, 16,5 x 22,2 cm.	98
Figura 16 – Detalhe da fachada da Escola de Artes e Indústrias do Paraná.	98
Figura 17 – Escola de Bellas Artes e Indústrias do Paraná, Litografia.....	99
Figura 18 – Planta de Curitiba, 1894.....	101
Figura 19 – Planta de Curitiba, 1894 (Detalhe)	102
Figura 20 – Datas e conquistas principais do estabelecimento, 1891.....	106

Figura 21 – Diretoria e Biblioteca da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b. 16,5 x 22,2 cm.	108
Figura 22 – Papéis e quadros (Detalhe da fig. 21)	109
Figura 23 – Molduras e pequeno retrato de Francisca Munhoz no atelier (Detalhe da fig. 21)	109
Figura 24 – Paleta, chapéu (Detalhe da fig. 21).....	110
Figura 25 – Armário, papeis e vidros (Detalhe da fig. 21).	110
Figura 26 – Escrivanhinha (Detalhe da fig. 21).	111
Figura 27 – Cadeira Thonet.....	112
Figura 28 – Roupas, sapatos e objetos (Detalhes da fig. 21).....	112
Figura 29 – Detalhe da sala da Diretoria e Biblioteca, Escola de Artes e Indústrias do Paraná.....	113
Figura 30 – TAINARE, E. Retrato de Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá, s.d. Crayon/pastel, 62 x 50 cm.....	114
Figura 31 – Detalhes dos projetos na Sala da Diretoria e Biblioteca da Escola de Artes e Indústrias do Paraná.....	114
Figura 32 – LIMA, Mariano de. Projeto Lateral – A casa de Cultura, 1890. Escola de Bellas Artes e Indústrias do Paraná. Litografia, p&b.	116
Figura 33 – LIMA, Mariano de. Projeto Lateral (Corte Longitudinal) – A casa de Cultura, 1890. Escola de Bellas Artes e Indústrias do Paraná. Litografia, p&b.	117
Figura 34 – MONTIGNY, Grandjean. Projeto da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, [c.1820].....	118
Figura 35 – LIMA, Antonio Mariano de. Escola de Artes e Indústrias do Paraná, p&b; 22 x 27 cm Curitiba, 1893.	119
Figura 36 – Aula de Desenho Artístico, História e Estética (Detalhe da fig. 35).....	121
Figura 37 – Parte lateral (Detalhe da fig. 35).....	122
Figura 38 – Lado oposto à entrada. (Detalhe da fig. 35)	123
Figura 39 – Detalhe da Sala de espera da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. [c. 1890].....	124
Figura 40 – Visor Estereoscópico.....	125
Figura 41 – Caixa de óptica.....	127
Figura 42 – Interior da sala da Diretoria da Escola Profissional Feminina, 1916. Fotografia, p&b. 16,5 x 22 cm. Coleção: Julia Wanderley.....	138

Figura 43 – Diretora Maria Aguiar de Lima e professoras, 1916. Fotografia, p&b, 16x22cm. Acervo: FCC. (Detalhe).....	140
Figura 44 – Bilhete Postal da Escola Profissional Feminina, 1917. Sépia.	140
Figura 45 – Exposição da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, sépia, 16,7x 20,7 cm.	142
Figura 46 – Destaque para os objetos, livros, etc.	143
Figura 47 – Destaque busto de gesso.....	143
Figura 48 – Detalhe das flores, galhos e laço de fita.....	144
Figura 49 – Folhas e capitel.	145
Figura 50 – Capitel coríntio.	145
Figura 51 – Detalhe do alaúde.	146
Figura 52 – Alaúde.	146
Figura 53 – AGUIAR, Maria. Estandarte da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, 1895. Litografia, p&b.....	147
Figura 54 – Detalhe do estandarte	148
FIGURA 55 – Diploma da Escola de Artes e Indústrias do Paraná concedido por Mariano de Lima ao Visconde de Guarapuava em agradecimento ao seu apoio. 1891	149
Figura 56 – Detalhe do diploma.	150
Figura 57 – Aula de Matemáticas e Anatomia. (Detalhe da fig. 35)	161
Figura 58 – Detalhe dos desenhos nas paredes.	162
Figura 59 – Aula de Canto. Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890].	164
Figura 60 – Aula de Música (Prof. Monteiro). Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b. 28x22 cm.	165
Figura 61 – Aula de Arquitetura e Mecânica	170
Figura 62 – AGUIAR, Maria. Escola Normal, 1895. Litografia, p&b.	174
Figura 63 – Detalhe da Escola Normal. (Detalhe da fig. 62)	175
Figura 64 – NETO, Silveira. <i>Salto do Capivary – Jaguarihyva</i> , 1895. Litografia, p&b.	181
Figura 65 – CORRÊA, Polixena. <i>Arte e Amor!</i> ; METTERNICKE, Maria. <i>Que capítulo!</i> , 1895. Litografia, p&b.....	183
Figura 66 – Detalhe de <i>Arte e amor!</i>	184
Figura 67 – Detalhe de <i>Que capítulo!</i>	186

Figura 68 – Dr. Balbino C. da Cunha, 1895. (Photographia de 1888). Litografia, p&b.	188
Figura 69 – AGUIAR, Maria. Bello quadro, <i>papae!</i> 1895, Litografia p&b.....	191
Figura 70 – Lista de alunos premiados com medalhas, 1895.....	192
Figura 71 – <i>O coração</i> (ou <i>A boneca</i>)	194
Figura 72 – SANTOS, Benedicto dos. <i>O coração</i> (ou <i>A Boneca</i>). Escultura em gesso, 1,32 x 0,56 cm	195
Figura 73 – Aula de Escultura. (Detalhe da fig. 35).....	198
Figura 74 – Exposição de objetos do Depósito. (Detalhe da fig. 35).....	199
Figura 75 – O Anatomista (autor: Zaco Paraná); A Gargalhada (autor: Benedicto do Santos);.....	202
Figura 76 – Detalhe da Portaria e zeladoria da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b. 16,5x12 cm.	207
Figura 77 – Pontos e Linhas. Detalhe do livro Geometria prática popular – Capítulo 1 – De ponto e das linhas em geral. (BORGES, 1882, p. 6 –7).	209
Figura 78 – Desenho de Ornato, [189-?]......	210
Figura 79 – BORGES, Abílio César. Detalhe do livro Geometria prática popular, 1882.	211
Figura 80 – Aula de Desenho. [c. 1890]. Fotografia, p&b. 28x22 cm.	213
Figura 81 – Composição dos sólidos geométricos (Detalhe da fig. 80).....	214
Figura 82 – Destaque para desenho de livros. (Detalhe da fig. 80)	215
Figura 83 – Pintura com aquarela. (Detalhe da fig. 80).....	216
Figura 84 – Destaque para os modelos de gesso. (Detalhe da fig. 80).....	218
Figura 85 – COCHIN, C. N. <i>Programa de ensino de arte na França do século XVIII</i> , 1763.	220
Figura 86 – <i>Aula de desenho da Escola Profissional Feminina de Curitiba</i> , 1916. Fotografia.	223
Figura 87 – Pedro Américo. <i>Batalha do Avaí</i> (1872–1877). Óleo sobre tela, 600x1.100 cm.....	227
Figura 88 – Aula de Pintura e Sala de Seções (Detalhe da fig. 35)	228
Figura 89 – MAFRA, João Maximiliano. <i>Retrato de D. Pedro II</i> , 1854. Óleo sobre tela, 118 x 92 cm.....	229
Figura 90 – Detalhe da Sala de Espera da Escola. Fotografia.....	229

Figura 91 – VALLAYER-COSTER, Anne. Os atributos da pintura, escultura e arquitetura. Óleo sobre tela, 90 x 121 cm, 1769.....	230
Figura 92 – Aula de Pintura e Sala de Sessões (Detalhe da fig. 35).....	231
Figura 93 – Detalhe destacando a Pinacotheca Paranaense. Sala de Pintura.	233
Figura 94 – Detalhe destacando a Pinacotheca Paranaense. Sala de Desenho.	234
Figura 95 – NETO, Silveira. Dr. Adolfo Lamenha Lins, 1888. Crayon sobre papel.	235
Figura 96 – <i>Aula de Pintura</i> . Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b. 28x22 cm.	238
Figura 97 – Destaque para pintura de cópia de estampa. (Detalhe da fig. 96)	240
Figura 98 – CLAUDE, Eugene. " <i>La Peinture</i> " no estúdio do artista, c. 1842. Óleo sobre tela, 55,9 x 46,4 cm.	241
Figura 99 – Destaque para pintura da aluna (Detalhe da fig. 96).....	242
Figura 100 – Destaque para a pintura de flores. (Detalhe da fig. 96).....	243
Figura 101 – Destaque para pintura com violinista (Detalhe da fig. 96)	244
Figura 102 – Destaque para pintura com harpista (Detalhe da fig. 96)	244
Figura 103 – Destaque para quadros em exposição (Detalhe da fig. 59)	245
Figura 104 – Quadros em exposição (Detalhe da fig. 59)	245
Figura 105 – Destaque para pintura de paisagem (Detalhe da fig. 96)	246
Figura 106 – Detalhes das pinturas de diversos gêneros, entre eles, paisagens dispostas na parede das salas de desenho Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.....	247
Figura 107 – Aula. Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890].	249

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Datas e conquistas principais do estabelecimento (1891).....	104
Quadro 2 – Quadro do Pessoal.....	132
Quadro 3 – Organização do Ensino da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1890.....	156
Quadro 4 – Detalhe do Quadro Sinóptico da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.....	159
Quadro 5 – Detalhe dos cursos de Desenho e Pintura do Quadro Sinóptico da.....	205
Quadro 6 – Conta corrente do ano financeiro de 1º de julho de 1895 até 30 de junho de 1896, extraído do livro – J – Caixa Nº 3. (RELATÓRIO...,1896, p. 14).	221

LISTA DE SIGLAS DAS FONTES E DOS ARQUIVOS CONSULTADOS

AIBA	– Academia Imperial de Belas Artes
BMP	– Biblioteca do Museu Paranaense – Biblioteca Romário Martins
BN/HDB	– Biblioteca Nacional – Hermeroteca Digital Brasileira
BP/PR	– Biblioteca Pública do Paraná – Divisão de documentação paranaense
CAGV	– Centro de Artes Guido Viaro
CECAGV	– Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro
CMC/FCC	– Casa da Memória de Curitiba – Fundação Cultural de Curitiba
DEAP/PR	– Departamento de Arquivo Público do Paraná – Setor de Pesquisas
ENBA	– Escola Nacional de Belas Artes
IGIP	– Inspetor Geral de Instrução Pública
IHGPR	– Instituto Histórico e Geográfico do Paraná
MAC	– Museu de Arte Contemporânea
MP/SH	– Museu Paranaense – Setor de História do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. OS PRIMEIROS TRAÇOS DELINEADOS NO SÉCULO XIX: A AULA DE DESENHO E PINTURA EM CURITIBA E O CONTEXTO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA NO PARANÁ.....	35
1.1 CHEGADA A CURITIBA DO ARTISTA ANTÔNIO MARIANO DE LIMA E SUAS PRIMEIRAS AÇÕES	38
1.2 OS PRIMEIROS ALUNOS E O PERCURSO DO ENSINO	57
1.3 ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E LICEU DE ARTES E OFÍCIOS: MODELOS PARA O PARANÁ?	70
1.4 DA ESCOLA DE BELAS ARTES E INDÚSTRIAS DO PARANÁ À ESCOLA PROFISSIONAL FEMININA.....	94
2 O CURRÍCULO ESCOLAR E OS CONTEÚDOS TRABALHADOS NA INSTITUIÇÃO ENTRE OS ANOS DE 1886 E 1917.....	142
2.1 AS PERSPECTIVAS DO CURRÍCULO.....	151
2.2 OS CURSOS.....	168
2.3 ENTRE LINHAS E TRAÇADOS: OS MÉTODOS PARA O ENSINO DE DESENHO	203
2.4 PARA ALÉM DE PINCELADAS: PROCEDIMENTOS NAS AULAS DE PINTURA	224
CONSIDERAÇÕES FINAIS	250
FONTES.....	257
DOCUMENTOS	257
FOTOGRAFIAS, GRAVURAS, PINTURAS	260
JORNAIS.....	263
REFERÊNCIAS.....	266

INTRODUÇÃO

O presente trabalho – fruto de uma pesquisa que busca uma melhor compreensão do ensino de arte praticado no Paraná, com ênfase no ensino de desenho e pintura das duas últimas décadas do século XIX ao início do século XX – se insere na Linha de História e Historiografia da Educação do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná.

O interesse em desenvolver esta pesquisa e a relevância deste trabalho está calcado na importância de discutir o ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, bem como a contribuição que a instituição teve para a história das artes plásticas e do ensino de artes e ofícios em Curitiba. Foi a partir da chegada do português Antônio Mariano de Lima, de sua iniciativa como professor particular e da oficialização desse ensino por meio da fundação de uma Aula de Desenho e Pintura, em 1886, que o desenho e pintura passaram a representar uma possibilidade de aprendizagem para a juventude curitibana, sendo que posteriormente seus conteúdos tornaram-se presentes no currículo escolar.

A escolha da temática do ensino de arte se deu a partir de pesquisas realizadas durante a graduação em Educação Artística desta pesquisadora – Artes Plásticas¹ e, posteriormente, no curso de especialização em História da Arte², ambos realizados na Faculdade de Artes do Paraná. Nesses estudos tive oportunidade de discutir brevemente a trajetória da escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, mas com recorte temporal diverso. Na primeira pesquisa foram analisados os cursos de arte-educação ofertados pela instituição, mas já quando intitulada como Centro de Artes Guido Viaro, entre 1992 e 2004. A segunda pesquisa foi dedicada à catalogação do acervo documental e fotográfico da instituição de 1886 a 1999, com ênfase nos álbuns escolares dos anos de 1940,

¹ Cursada entre os anos de 2001 a 2004, com monografia defendida sob a orientação da professora Dra. Denise Adriana Bandeira. Pesquisei o Centro de Artes Guido Viaro, realizando um breve histórico e trajetória do mesmo com ênfase de 1992 até 2004. (CADORI, 2004).

² Cursada entre os anos de 2005 e 2007, com trabalho de conclusão defendido sob a orientação da professora Dra. Rosemeire Odahara Graça. A pesquisa se voltou para a catalogação do Acervo Documental do Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro no período entre 1886 e 1999. (CADORI, 2007).

período em que a escola teve seu nome mudado para Escola Profissional Feminina República Argentina. No decorrer dessa pesquisa passei a olhar com maior interesse as fotografias e documentos da instituição e assim me voltei à busca de novas fontes e maior conhecimento sobre o ensino na escola em seus anos iniciais.

Dessa forma, o objetivo principal dessa investigação foi analisar o percurso e os métodos de ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, entre a sua fundação, em 1886, e 1917 identificando no currículo, nas fotografias e em alguns trabalhos de alunos deste período os procedimentos pedagógicos aplicados nessa instituição pioneira em Curitiba.

Como objetivos específicos a serem alcançados, busquei analisar as práticas pedagógicas realizadas na Escola no recorte temporal proposto; compreender o possível alinhamento com as vertentes de ensino de arte vigentes no Brasil percebendo as influências dessas outras instituições na formação artística paranaense; problematizar as relações das figuras de relevo que de alguma forma estabeleceram alguma ligação com a instituição, assim como professores que atuaram na escola ou alunos, principalmente aqueles ligados às cadeiras de desenho e pintura; compreender as mudanças e permanências dos métodos e procedimentos por meio de fotografias, currículos, periódicos, documentos, trabalhos de alunos e nos demais registros ou materiais.

Para aprofundar a pesquisa foi necessário um esclarecimento inicial sobre Mariano de Lima, que iniciou essas aulas, e sobre o contexto em que elas se inseriram na cidade de Curitiba. Também procurei perceber o processo de ensino realizado por Lima enquanto professor e o trabalho realizado com os primeiros alunos, ainda na forma de aulas particulares, para depois identificar como esse ensino foi oficializado enquanto instituição. Julguei igualmente necessário apresentar um breve panorama de trajetória da escola e fazer uma reflexão do porquê que a escola teve a sucessão de nove nomenclaturas diferentes ao longo de sua história e passou por diversas sedes. Segundo Carlos Eduardo Vieira (2007):

a identificação e a interpretação dos agentes das suas redes de sociabilidade bem como das suas estratégias discursivas e políticas são operações cruciais para estabelecermos os liames entre o plano subjetivo dos sentidos e o plano objetivo das práticas sociais. (VIEIRA, 2007, p. 9).

A compreensão desses acontecimentos auxiliou no entendimento das mudanças e permanências que ocorreram na instituição, tendo em vista que neste estudo pude identificar que o desenho e a pintura se mantiveram sempre presentes, independentemente das reconfigurações que a escola sofreu, ora ofertados como aulas separadas, ora unidos como curso. Dessa primeira constatação derivou uma natural inquietação: como e por que se deu essa permanência? Essa foi uma questão que instigou a aprofundar a busca sobre os métodos e procedimentos e, conseqüentemente, sobre a concepção de desenho e pintura nessa escola.

Partindo da noção do desenho como disciplina central na formação artística, inclusive como percurso considerado necessário para a aprendizagem da pintura, questão vigente no período estudado, apresentei brevemente algumas iniciativas relacionadas à implementação desse tipo de ensino no Brasil do século XIX, mostrando as continuidades e diferenças entre os discursos produzidos em âmbito nacional e internacional e seus desmembramentos no Paraná. Contudo, são necessários, devido à abrangência do tema proposto, alguns esclarecimentos iniciais ao longo do texto, já que frequentemente levantam-se dúvidas quanto à definição da terminologia utilizada, ora ensino de arte, ora ensino de desenho, ora ensino de desenho e pintura.

Parti do pressuposto de que, na instituição, o desenho desenvolveu potencialidades artísticas, foi base para outras disciplinas e para a formação do trabalhador servindo como fundamento para os conhecimentos técnicos e industriais. Nesse sentido, dei enfoque ao tipo de desenho desenvolvido na escola, buscando identificar em qual período o mesmo se direcionava à formação artística, estética ou dirigida a formação mais profissional, ou se havia uma integração entre essas formações, e de que forma o desenho e a pintura contribuíam para a formação do indivíduo.

O objeto de análise desta pesquisa teve como cenário a então jovem província do Paraná do século XIX, que em 1853 havia se emancipado da condição de comarca da província de São Paulo. Em 1857 a cidade tinha 10 mil habitantes e no ano seguinte cresceu para 11.313 habitantes. Em 1872 os números não indicam grande crescimento, pois nesse ano a população era de 11.730 habitantes. Uma maior demonstração de crescimento populacional surge durante os anos de 1890, quando o Paraná passou a contar com 24.553 habitantes, tendo esse número mais que duplicado em 1900, quando alcançou a marca de 50.124 habitantes. (VOLK,

1900). Essas últimas décadas concentram o período em que o projeto de Mariano de Lima se constituiu.

A província tinha como principais atividades econômicas o mate, a madeira e o gado. Segundo Elisabeth Seraphim Prosser (2004a, p. 39), os imigrantes que aqui se estabeleciam tinham a intenção de promover a colonização do Estado e queriam ser donos de suas propriedades. Esses sujeitos de certa forma contribuíram para o seu desenvolvimento agrícola, industrial, comercial, social, educacional, cultural e artístico. Os imigrantes logo se tornaram personagens típicos da população paranaense e participaram de diversas ações, desde as voltadas à agricultura, até aquelas relacionadas às modificações do aspecto urbano. Segundo a autora, através deles se deu a introdução do artesanato e de mão de obra especializada, tendo em vista sua atuação como pedreiros, carpinteiros, sapateiros, padeiros, relojoeiros, ferreiros, entre outros. Suas contribuições se deram tanto no desenvolvimento industrial como no intelectual, resultando em que muitos de seus membros tenham se tornado parte da elite dirigente. (PROSSER, 2004a, p. 40). Entre os imigrantes também havia inúmeros artistas, professores e profissionais liberais que exerceram grande influência na formação da sociedade e da identidade local.

Foi nesse contexto em que a população, com a chegada de imigrantes, estava aumentando e as atividades econômicas se expandindo que Antônio Mariano de Lima chegou ao Paraná em 1884, tomando a iniciativa de inaugurar a *Aula de Desenho e Pintura*, em 22 de julho de 1886³. (LIMA, 1891). Nesse mesmo ano, ocorreram algumas mudanças na urbanização da capital paranaense, que incluíram a construção do Passeio Público, um lugar de lazer para o povo curitibano, além da plantação de árvores em vias públicas e da construção de calçadas em frente a algumas casas. Em relatório, o Presidente da Província, Alfredo Taunay, indicou os melhoramentos municipais na cidade de Curitiba:

a praça de D. Pedro II, por exemplo, era, ainda há poucos meses um imundo potreiro de animais, que, por abuso inqualificável dos proprietários, ali pastavam de noite e até de dia [...], situação que havia

³ Informações extraídas de documento intitulado “Datas e conquistas principais do Estabelecimento” assinado pelo próprio Antonio Mariano de Lima em 31 de dezembro de 1891. Documento pertencente ao acervo no Museu Paranaense.

sido regularizada, segundo ele informa, tendo passado a praça a condizer com “um largo importante em uma capital civilizada. (TAUNAY, 1886, p. 81).

A província ainda se organizava, estando longe de ser uma capital considerada naquele contexto civilizada. Para alcançar esse propósito havia um longo caminho a ser percorrido, o que incluía um intenso movimento de debates e iniciativas, que abarcavam as reformas promovidas na Instrução Pública desde a sua emancipação. Os sujeitos envolvidos nas ações em prol da instrução eram os inspetores de ensino, presidentes de província, professores e legisladores.

Em 06 de janeiro de 1887, o que Mariano de Lima vinha chamando de Aula iniciou seu processo de transformação em uma instituição de ensino artístico, que foi inaugurada sob o nome de *Escola de Desenho e Pintura* e passou a ocupar uma das salas do Instituto Paranaense. A atividade logo despertou o interesse dos jovens da cidade e gerou uma grande procura por matrículas na instituição (A Arte, 1888 p. 1).

Em poucos anos a escola foi crescendo, ampliando o número de alunos e de cursos ofertados e passou a se chamar *Escola de Pintura e Belas Artes do Paraná* (1889), localizando-se no antigo edifício da Escola Carvalho⁴. Pela abrangência e significado, segundo solicitações do diretor, o nome da instituição deveria ser convertido para Liceu Artístico e Industrial, pois eram muitas as vantagens de um estabelecimento de tal ordem. (A ARTE, 1888 p. 2). Em 31 de outubro de 1889, a Lei nº. 962 autorizava o presidente da ex-província a realizar essa alteração para *Liceu de Artes e Ofícios*. Mas, em menos de um mês, em 29 de novembro de 1889, por meio do Decreto nº 1, o governo deu à Instituição o título de *Escola de Artes e Indústrias do Paraná*, em vista do seu desenvolvimento e “por abranger este nome todas as demais profissões congêneres” (LIMA, 1891).

A escola passou então a ocupar três prédios, simultaneamente, e numa demonstração do quanto seus cursos foram considerados importantes passou a atender a um número cada vez maior de alunos, realizando exposições para apresentar os resultados dos trabalhos e se tornando um estabelecimento que fazia honra à cidade. (RAPOSO, 1889, p. 3). Desse modo, já a partir do ano de 1895, a instituição passou a ser conhecida como *Escola de Belas Artes e Indústrias do*

⁴ Esse prédio abrigou o Instituto Paranaense, a Escola Normal e onde iniciou o funcionamento da Aula de Desenho e Pintura desde sua criação em 1886.

Paraná, nomenclatura mais difundida nas pesquisas. (SANTANA, 2004 e FREITAS, 2012).

Antônio Mariano de Lima, durante todos esses anos, seguiu na direção e na luta para a manutenção da escola. Porém, desgostoso com diversos acontecimentos de ordem profissional e pessoal, decidiu deixar Curitiba em 1902. Assim, a escola passou por novas mudanças e quem assumiu o cargo foi sua ex-aluna e companheira, Maria da Conceição Aguiar de Lima. Por alguns anos a instituição ainda manteve o mesmo formato, mas as mudanças foram necessárias e, conforme o Decreto n.º 548 publicado no Diário Oficial de 14.08.1917, a escola passou a se chamar *Escola Profissional Feminina* (1917), sofrendo alterações no atendimento e nos cursos, que passaram a ser direcionados à profissionalização do público feminino.

Maria da Conceição Aguiar de Lima permaneceu na direção da Instituição até a década de 1930, período que esta muda novamente de denominação para *Escola Profissional Feminina República Argentina* (1934). A escola seguiu em funcionamento até a década de 1970, quando ocorreu um processo de reformulação metodológica, devido à implantação da Reforma de Ensino pelo advento da Lei n.º 5692/71. Através de uma resolução⁵, iniciou-se um processo de integração de algumas escolas e a instituição foi denominada *Escola Profissional Estadual República Argentina*⁶ (1974).

Entre os anos de 1970 e 1990 a sociedade passou por muitas transformações e naturalmente os interesses do público também foram se modificando, diminuindo a procura e matrículas por cursos femininos ligados à sua profissionalização. (HADDAD, 1998). Deste modo, a partir de 1992 a instituição retomou a arte como foco principal e passou a se chamar *Centro de Artes Guido Viaro – CAGV*, em homenagem ao professor Guido Pellegrino Viaro, que atuou na instituição na década de 1940 e foi responsável pela disseminação de ideias e por ações pedagógicas no ensino de arte no contexto paranaense⁷.

⁵ A Resolução n.º 3601 de 1974, determinou a integração das escolas centrais da cidade, incluindo entre elas, o Instituto de Educação do Paraná, o Grupo Escolar Dezenove de Dezembro e a Escola Profissional República Argentina.

⁶ Informações extraídas do documento organizado, por HADDAD e TOSCANI (1998).

⁷ Para saber mais sobre Guido Viaro ver OSINSKI (2008).

Finalmente, depois de muitas décadas, a instituição conquistou a tão desejada sede própria, algo perseguido desde os anos de sua criação e assim, com o reconhecimento do Estado, recebeu o nome de *Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro* – CECAGV⁸ (2006) com o qual se mantém até hoje.

Como se viu, houve uma série de nomenclaturas atribuídas a essa escola durante vários anos. Dessa forma, neste estudo tive o cuidado de identificar ao longo da narrativa o nome vigente da escola de acordo com o período discutido, bem como a forma como o ensino de desenho e pintura era compreendido, às vezes como curso, em outros momentos como disciplina-base para outros cursos. Foram ainda por mim analisados aspectos como o papel do desenho como fundamento para a pintura e também seu lugar como disciplina integrante de uma grade curricular. Apesar dessas mudanças, como aponta Luciana Wolff Apolloni Santana (2007, p. 100), considera-se essas várias escolas como uma mesma instituição, pois há a permanência de documentação e de bens de patrimônio. Também houve a continuidade de docentes que atuaram na escola nos momentos de transição e cabe reforçar que o ensino de desenho e pintura foi sempre mantido⁹.

Essa discussão se faz necessária para esclarecer que a escolha do recorte temporal está intimamente ligada às ações desenvolvidas na escola entre os anos de 1886, com a criação da aula, até 1917, período em que a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná deu lugar à Escola Profissional Feminina, embora ao longo deste estudo, perceber-se-á que o maior volume de fontes encontradas é referente ao período anterior a 1902, período de permanência do fundador na direção da escola. Considera-se que o período imediatamente posterior foi relevante para a compreensão das mudanças em curso na Escola.

Para o desenvolvimento deste trabalho, fez-se necessário o diálogo com diversos autores da historiografia referente ao ensino de arte e mais especificamente do ensino de desenho.

⁸ Atualmente a instituição está situada na Rua Francisco Mota Machado, 490 – Capão da Imbuia – Curitiba. O Centro oferta cursos em arte para a formação continuada dos professores da rede estadual de ensino do Paraná. O curso livre de Desenho e Pintura é dirigido à comunidade.

⁹ Conforme o acervo documental da Instituição identificou-se que em curtos espaços de tempo entre os anos de 1950 e 1960 o curso não foi oferecido por motivos diversos, entre eles pela ausência de professores devido ao desligamento do corpo docente, falecimento, entre outros.

Avaliando a produção sobre o ensino de arte a partir das academias, o diálogo com Nikolaus Pevsner (2005), mostrou-se frutífero, pois seus estudos analisam os modelos de ensino e os princípios básicos da educação que se perpetuaram no contexto europeu através dos séculos na formação de artistas com o surgimento das academias desde as oficinas. As cartas, notas particulares, projetos e os ofícios enviados ao governo por Manuel de Araújo Porto-Alegre (GALVÃO, 1959) nos auxiliaram a compreender a formação do artista e o pensamento do ensino de arte na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sobre a implantação do ensino de arte no Brasil tem-se a pesquisa panorâmica realizada por Ana Mae Barbosa (1978). Gláucia Maria Costa Trinchão (2006; 2008), pesquisou em sua tese e discutiu em artigos a inter-relação entre os sistemas educacionais vigentes em Portugal e no Brasil acerca da disciplina de desenho no século XIX e também sobre os livros didáticos luso-brasileiros. Os trabalhos desses autores auxiliam na compreensão do ensino de desenho e pintura no século XIX.

No levantamento sobre o Ensino de Arte no Paraná, sobre os artistas e professores atuantes do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX, encontramos Mariana Coelho, que em seu livro *O Paraná Mental*, escrito em 1908, e reeditado pela Imprensa Oficial do Paraná em 2002, dedicou seu quarto capítulo à história de Mariano de Lima e à Escola de Belas Artes e Indústrias. Esse texto auxiliou na compreensão do percurso histórico, pela descrição das exposições e da produção apresentada pela instituição. Devido à proximidade temporal e aos relatos acerca da produção e exposição de trabalhos dos alunos da escola, esse material também pôde ser considerado fonte para essa pesquisa.

Também foram revisitadas edições da década de 1950 e, entre elas, foram encontrados dois colaboradores do álbum comemorativo do 1º Centenário da emancipação política do Paraná, os professores Alir Ratacheski (1953) e Nelson Luz (1953), que apresentaram respectivamente um panorama dos Cem Anos do ensino no Paraná e as artes plásticas e a música no Paraná, indicando a presença de Mariano de Lima no cenário cultural. Não havia, pelo que se pôde perceber, naquele período um reconhecimento tão significativo da participação de Mariano de Lima¹⁰

¹⁰ Isso pode ter ocorrido pelo distanciamento de tempo e pela falta de acesso a fontes que indicavam o pioneirismo de Mariano de Lima, embora possivelmente este não fosse

no que se refere à história do ensino de arte e da arte no Paraná, visto que sua presença foi citada de passagem, se compararmos com as menções feitas a Alfredo Andersen, cuja memória era mais recente.

Segundo Adalice Araújo (2006), foi Newton Carneiro quem redescobriu Mariano de Lima, após esse ter ficado esquecido por mais de 70 anos¹¹. Consequentemente, a compreensão que vinha sendo construída sobre o ensino de arte no Paraná não mencionava ou não valorizava sua iniciativa pioneira.

Sobre os intelectuais e artistas atuantes no Brasil e principalmente sobre Mariano de Lima, tido como o precursor do Ensino das Artes em Curitiba, temos a pesquisa de Afonso Alves Francisco (1992), assim como de Adalice Araújo (1980; 2006). Ambos traçam um panorama e abordam as contribuições do ensino das artes e indústrias para o Paraná. Já Carmem Lucia Fornari Diez (1995; 2000; 2013) analisou as ações de Mariano de Lima e a implantação do seu projeto no Paraná.

Considerando não só identificar e elencar esses personagens, mas aprofundar a pesquisa no campo da educação em arte, foi relevante o diálogo com a pesquisadora Dulce Regina Baggio Osinski (1998) que discutiu em sua dissertação a implantação do ensino da arte no Paraná, por meio de ações de indivíduos imigrantes, os quais trouxeram ao Brasil as experiências acumuladas em seus países de origem. A autora destaca Antônio Mariano de Lima entre personalidades como Alfredo Andersen, Guido Viaro, Emma e Ricardo Koch, os quais mesmo atuando em condições nas mais das vezes precárias e adversas, contribuíram significativamente com o campo da arte-educação e com o meio cultural local.

Já a contribuição de Danielle Gross de Freitas (2011) a essa pesquisa se deu a partir de sua abordagem sobre a Escola Profissional Feminina de Curitiba, investigando a instituição de 1917 até 1974, período posterior ao recorte da presente pesquisa, mas que também apresenta um panorama dos acontecimentos em anos anteriores. A autora objetivou compreender a profissionalização feminina e seu trabalho nos auxiliou na compreensão do movimento que culminou na mudança de público atendido pela escola. Para tanto, sua pesquisa respaldou-se na imprensa

objetivo principal dos autores. No entanto podemos considerar que estudos apontam para esse reconhecimento, preenchendo esta lacuna.

¹¹ Referências a ele só reaparecem nas pesquisas a partir de 1972. (ARAÚJO, 2006).

curitibana, em documentos oficiais, e em documentos escolares conservados na instituição, privilegiando em sua análise as questões de gênero.

Tratando de um período em parte coincidente, Ricardo Carneiro Antônio (2001), em dissertação intitulada *A Escola de Arte de Alfredo Andersen 1902–1962*, analisou o contexto histórico e artístico de Curitiba no início do século XX e menciona a passagem de Andersen pela Escola de Artes e Indústrias, que mais tarde se tornou Escola Profissional Feminina República Argentina. A análise que fez dos métodos e procedimentos de ensino adotados por Andersen, tanto na escola quanto em seu atelier a partir de fotografias e trabalhos, auxiliando no encaminhamento nessa pesquisa.

Iriana Nunes Vezzani (2013) contribuiu na compreensão do contexto curitibano do século XIX, fez isso ao investigar a revista *Galeria Illustrada* e os discursos relacionados à instrução pública, civilização e modernidade nela abordados entre os anos 1888 e 1889, período em que a revista circulou. A renovação gráfica da imprensa paranaense e a participação do espanhol Narciso Figueras nesse processo, que aliás também foi professor na escola por algum tempo, nos ajudou a pensar o ensino de gravura na cidade, e a litografia como um meio de divulgação dos trabalhos dos alunos da Escola de Belas Artes e Indústrias, publicados no periódico *A Arte*, editado pela instituição.

Ao realizar a revisão bibliográfica, identificamos outras pesquisas, além dessas que já foram apresentadas, que dissertam sobre instituições como o Ginásio Paranaense de Mariana Rocha Zacharias (2013) e a Escola Normal de Marilda Iwaya (2000), que de alguma forma se relacionam com a escola de Mariano de Lima. Conforme a abordagem dessas autoras, identificou-se que essas instituições foram criadas um pouco antes ou no mesmo período de existência da Escola de Desenho e Pintura e que posteriormente dividiram o mesmo espaço físico ou parte do corpo docente. Essas pesquisas colaboraram com essa discussão, oportunizando perceber o contexto educacional em que a instituição estava inserida.

Zacharias (2013) ajudou também a refletir sobre a cultura escolar, uma vez que em sua dissertação analisou os vestígios iconográficos e a arquitetura do

edifício do Ginásio Paranaense¹², entre os anos de 1904 a 1949, instituição representativa do ensino secundário público da capital paranaense. A autora remeteu-se ao período de funcionamento durante o compartilhamento do espaço com a Escola Normal, destacando que além do espaço físico, as instituições compartilhavam parte do corpo docente e também se utilizavam dos espaços da Escola de Desenho e Pintura para as aulas desenho.

Destacam-se também as pesquisas realizadas por Elizabeth Amorim de Castro (2008; 2012) que trataram da arquitetura e das mudanças estruturais e estilísticas nas edificações dos grupos escolares do século XX. A pesquisadora elegeu para os seus estudos as Escolas Carvalho e Oliveira Belo, que abrigaram em momentos distintos a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. Sua análise abrangeu o período da criação do projeto e sua inauguração, ainda no século XIX, estendendo-se até as demolições dos prédios no século XX. Para tanto, a autora utilizou relatórios da província em diálogo com a instrução pública e as determinações para essas instituições, bem como fotografias e projetos arquitetônicos. Castro contribuiu para a compreensão de como era esse espaço escolar e como se estabeleceu o convívio dessas escolas dividindo o mesmo prédio.

Focando mais diretamente no tema referente a esta pesquisa, Luciana Wolff Apolloni Santana (2004; 2007) analisou o projeto de ensino de Mariano de Lima, pioneiro no campo das artes e ofícios no Paraná. Apresentou de modo geral a trajetória da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná ao longo de dezesseis anos, durante a atuação de seu fundador, abordando a luta travada por ele para receber apoio e manter em funcionamento sua escola mesmo diante de inúmeras adversidades. O trabalho de Apolloni nos auxiliou nesse aprofundamento sobre a implantação da instituição e contemplou elementos importantes desse panorama em que a mesma estava envolvida, contribuindo com o objeto desse estudo.

Nesse sentido, importa destacar que essa pesquisa difere das demais porque aprofunda um aspecto relevante e ainda não explorado, o ensino de desenho e pintura na escola de Mariano de Lima, situada em Curitiba, durante o período de

¹² Segundo a autora, a instituição foi criada em 1846 como Liceu de Curitiba, passou a se chamar Instituto Paranaense, Ginásio Paranaense e finalmente Colégio Estadual do Paraná.

1886 até 1917, compreendendo o papel desse currículo na formação dos alunos e analisando suas especificidades.

Acerca do referencial teórico que subsidiou essa pesquisa, escolheu-se a acepção de cultura escolar como objeto histórico, que segundo Dominique Julia, trata-se de:

[...] um conjunto de normas que definem conhecimentos a ensinar e condutas a inculcar, e um conjunto de práticas que permitem a transmissão desses conhecimentos e a incorporação desses comportamentos; normas e práticas coordenadas a finalidades que podem variar segundo épocas (finalidades religiosas, sociopolíticas ou simplesmente de socialização). (JULIA, 2001, p. 10).

Essas práticas devem ser analisadas levando-se em conta o corpo profissional, aqueles que utilizam os dispositivos pedagógicos para essa aplicação e também os demais aspectos internos da escola.

O autor ainda afirma que a escola não é somente um lugar de transmissão de conhecimentos, mas é, ao mesmo tempo e talvez principalmente, um lugar de inculcação de comportamentos. (JULIA, 2001, p. 14).

O diálogo também foi articulado com Circe Maria Fernandes Bittencourt (2003, p. 9–38), que se debruçou sobre os saberes inseridos em uma concepção de cultura escolar. Procurando precisar as especificidades desse novo campo de pesquisa, a autora abordou as disciplinas escolares e as normas que definem os saberes a serem ensinados, bem como o conjunto de práticas que permite essa transmissão. Como afirmou Jonas José de Matos (2010) livro escolar, mobiliário, arquitetura dos grupos escolares, pinturas, esculturas, revistas, cartões postais, entre outros, são exemplos de novas fontes de estudos históricos sobre cultura escolar, pois podem nos informar muito sobre métodos de ensino, disciplina, currículo, saberes escolares, como podem ser transformadas também no próprio objeto de pesquisa.

Ivor Goodson (1998, p. 21) ancorou a discussão sobre o currículo, e que mesmo, diante de ajustes, diferentes sujeitos e demais relações estabelecidas ele é um testemunho que, mediante sua retórica, legitima a escolarização. O autor também indica que uma disciplina que alcança um nível universitário assegura sua continuidade. A arte, os trabalhos manuais segundo ele, com origens e intenções clara-

mente pedagógicas ou utilitárias, têm tido que apresentar-se como disciplinas acadêmicas teóricas, para tentar obter prestígio. (GOODSON, 2000, p. 156).

A discussão deste trabalho foi construída com base na multiplicidade de fontes e no diálogo entre elas. Essas, conforme apresento a seguir, são provenientes de diversos arquivos e centros de pesquisa de Curitiba e de tipologias variadas que podem ser divididas em: documentos oficiais, relatórios, periódicos, manuscritos, fotografias e obras de arte (pinturas, esculturas e gravuras).

Sobre esse aspecto, são relevantes as discussões de autores como Le Goff (1990) e Marc Bloch (2001), que tratam da ampliação dos tipos de documentos como fontes. Segundo Le Goff:

A história nova ampliou o campo do documento histórico; ela substituiu a história de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito por uma história baseada numa multiplicidade de documento: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a história nova, documentos de primeira ordem. (LE GOFF, 1990, p. 28)

Já para Marc Bloch (2001, p. 79), “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele”. Sua reflexão vai na direção de que tudo pode ser fonte, dependendo das escolhas e do olhar do historiador.

Como este estudo apresenta o interesse em analisar também as fotografias da instituição, tanto do próprio acervo, quanto de outros arquivos, é preciso considerar os aspectos subjetivos presentes nessas imagens. Conforme Assislene Mota (2012) afirma, as fotografias, como formas de registro, foram desprezadas por muito tempo, mas elas desafiam o historiador a entender que fatos históricos se fazem a partir das ações dos homens. A história passou a incorporar novas linguagens ao campo de seus interesses, tornando mais elucidativas as considerações acerca da prática, dos valores e dos costumes de determinadas épocas (MOTA, 2012, p. 781). Segundo Armando Martins de Barros (1992), há três aspectos a serem considerados na discussão do papel da imagem fotográfica no espaço da história:

[...] a imagem é sempre um monumento, produzida por uma subjetividade que lhe dá a veste de real e que, para ser trabalhada enquanto documento, necessita de uma metodologia que a veja enquanto linguagem, com a especificidade de um discurso; [...] a imagem é sempre produzida socialmente, articulando sua dimensão físico-química (hoje também computadorizada) com a produção de ideias e valores, de uma estética e de uma ética; [...] (BARROS, 1992, p. 81).

A imagem fotográfica tem um fértil campo de análise, e considerando esses aspectos mencionados por Barros (1992), o olhar muitas vezes também se voltará para a observação analítica sobre os elementos estruturantes, simbólicos e técnicos que a compõem. Os procedimentos de análise formulados por Martine Joly (1996), utilizados como fundamentação para a leitura de imagens de fotografias escolares, estarão em diálogo com os estudos e reflexões de outros autores.

Para Marcus Levy Bencostta (2011, p. 409) a fotografia se constitui como um instrumento de memória institucional e de recordação. É assim portadora de elementos para a compreensão das culturas escolares manifestadas no universo educacional, demonstrando uma potencialidade significativa.

Já Rosa Fátima de Souza (2001) nos indica que a busca do pesquisador, ao utilizar a fotografia como objeto de estudo, reside justamente na interpretação. Para a autora, além de considerar os mecanismos implicados em sua recepção, as fotografias escolares constituem um gênero muito difundido. Cita como por exemplo a foto de classe, que possui conteúdo temático que se caracteriza pela finalidade comercial, configurando objeto-mercadoria para a recordação.

O *corpus* documental aqui utilizado foi composto de um conjunto de fotografias do século XIX, cópias de documentos oficiais e manuscritos sobre a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, localizados no setor de Documentação e História do Paraná do Museu Paranaense – MP/SH¹³. Também se

¹³ Foram encontrados projetos de desenhos geométricos através de correspondências enviadas por Antônio Mariano de Lima a David Carneiro entre os anos de 1920 e 1940 na Coleção David Carneiro no Setor de Museologia do Museu Paranaense, que indicam um possível contato de Mariano de Lima com o Paraná depois de sua partida em 1902. Isso indica também que não ficou somente em Manaus, mas esteve no Rio de Janeiro para registrar em cartório seus desenhos e suas descobertas.

faz uso de notícias em jornais do período, entre eles a publicação *A Arte*¹⁴ que foi uma fonte importante para esse trabalho. Na Biblioteca Romário Martins do Museu Paranaense – BMP foram encontrados jornais da época, periódicos diversos e o livro *O Paraná Mental*, de autoria de Mariana Coelho. Também foram utilizados artigos de jornais, relatórios sobre as publicações e sobre a revista *A Arte*, além de correspondências expedidas, bem como os demais relatórios sobre o funcionamento da Escola de Belas Artes e Indústrias, disponíveis no Setor de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná – BP/PR, assim como documentos e cópias encontradas no Setor de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea – MAC.

Foram analisados relatórios oficiais no Departamento de Arquivo Público disponíveis *online*¹⁵ e para consulta local no Setor de Pesquisa – DEAP/PR, Ofícios e Correspondências de Governo. Foram também consultadas as pastas do Arquivo que apresentam correspondências organizadas e chamadas de AP's, nas quais foram encontrados documentos que abordam a autorização para a abertura das Aulas de Desenho e Pintura, bem como pedido de materiais, de salas, entre outras informações que serão apresentadas ao longo do trabalho e que contribuirão para a identificação de métodos e procedimentos do ensino de desenho e pintura.

No Instituto Histórico e Geográfico do Paraná foram encontradas informações nos Boletins do IHGPR, no livro da Genealogia Paranaense, e documentos manuscritos de solicitação de matrícula do ano de 1888 da Escola de Desenho e Pintura, pertencentes ao acervo particular do Presidente do IHGPR, professor Ernani Costa Straube.

Durante a leitura dos relatórios manuscritos e de publicações do periódico *A Arte*, por Antônio Mariano de Lima, foi possível identificar a circulação do mesmo em ambientes como o Clube Curitibano e a Sociedade 13 de Maio. Deste modo, foram encontrados livros de matrícula de sócios e atas de reuniões nesses respectivos locais, evidenciando a inserção social de Mariano de Lima, que contribuiu para o

¹⁴ A revista era um órgão ilustrado da Escola de Artes e Indústrias do Paraná divulgada por Mariano de Lima o criador da escola. Além da parte relativa à escola reproduziu textos literários, destacando-se as contribuições de Dario Vellozo, Antonio Braga, Nestor Victor e Silveira Neto sendo que este último atuava também como ilustrador. Foi fundada no mesmo ano que a revista O Cenáculo. (DICIONÁRIO HISTÓRICO..., 1991).

¹⁵ ARQUIVO PÚBLICO DO PARANÁ (2014).

estabelecimento de uma rede de sociabilidade que viabilizou suas ações de cunho educacional.

Na Biblioteca da Casa da Memória – CMC/FCC, pertencente à Fundação Cultural de Curitiba, foram encontradas fotografias da cidade na época, assim como publicações sobre a escola.

A Hermeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional – BN/HDB disponibiliza diversos jornais e periódicos que circularam no Brasil em períodos diversos. Encontrou-se entre estes periódicos exemplares do jornal *A Arte*, produzido pela escola e que circulou entre os anos de 1888 e 1895. Também tivemos acesso ao *Dezenove de Dezembro* e à *Gazeta Paranaense*, entre outros veículos diários de informação importantes no final do século XIX no Paraná.

Em se tratando de ensino de arte a partir da importância do desenho como elemento para o desenvolvimento das faculdades humanas e para o progresso, esta pesquisa se pautou no manual de ensino de desenho linear de Abílio César Borges (1882).

Esses documentos auxiliam na constituição da história dessa Instituição e auxiliam na compreensão dos métodos de ensino de desenho e pintura por ela praticados.

Portanto, elencado aqui o acervo de fontes utilizado e conforme os objetivos a serem alcançados, no intuito de diminuir a lacuna existente no que se refere aos estudos sobre a história da disciplina de desenho e pintura no final do século XIX em Curitiba e a aplicação de métodos e procedimentos de ensino, apresenta-se a organização dessa dissertação, que se divide em dois capítulos, a saber:

O primeiro capítulo, intitulado *Os primeiros traços delineados no século XIX: a Aula de Desenho e Pintura em Curitiba e o contexto da formação artística no Paraná*, apresenta a instituição a partir da Aula de Desenho e Pintura e paulatinamente vai possibilitando ao leitor conhecer o professor e fundador Antônio Mariano de Lima, os motivos pelos quais veio ao Paraná, como se estabeleceu e iniciou sua carreira de docente, bem como, os primeiros alunos que atendeu. Procura-se compreender nesse capítulo, o que subsidiava esse ensino na escola, sempre contextualizando o ambiente que em Mariano de Lima e sua Instituição estavam se inserindo, principalmente acerca das instituições de formação artística. Para isso, o coloca em diálogo com as propostas de reformas para o ensino promovidas naquele período pelos inspetores gerais, presidentes da província,

artistas e iniciativas individuais e o impacto dessas ideias provenientes de referências externas ao Paraná, eleitas para corroborar com suas proposições. Também foram apresentados os partícipes da constituição da escola a partir da criação da Aula de Desenho e Pintura no Paraná em 1886 até a permanência de Antônio Mariano de Lima a frente da instituição e a mudanças ocorridas quando Maria da Conceição Aguiar de Lima assume a direção.

O segundo capítulo, *O currículo escolar e os conteúdos trabalhados na Instituição entre os anos de 1886 e 1917* parte da análise da representação do currículo da Instituição e a forma que ele é apresentado através de uma divulgação de seus cursos. Posteriormente é feita uma apresentação geral da organização curricular da escola e os cursos ofertados em comparação com o currículo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Partindo do currículo como um todo, foram apresentadas as diversas aulas e cursos ofertados, mediante a análise de fotografias, a compreensão das técnicas e materiais utilizados, e da análise dos trabalhos dos alunos, com o intuito de relacionar o ensino das mesmas com o conhecimento do desenho e da pintura.

Por fim, procurando compreender os fatores da permanência desse ensino procurou-se interpretar o funcionamento do espaço escolar a partir da observação e da identificação dos métodos do ensino de desenho e procedimentos específicos do ensino de pintura em relação às concepções artística e educacional da época. Ao investigar a cultura escolar, o espaço de trabalho, as práticas educativas a partir dos elementos presentes no cotidiano escolar, identificou-se também alguns de seus frequentadores e as obras realizadas durante a trajetória desses alunos nesse processo de aprendizagem.

Sendo assim, gostaria de convidá-lo para essa viagem ao século XIX e início do XX, adentrando as salas de aula dessa instituição e percebendo os caminhos percorridos pelos alunos, as práticas implementadas pelos docentes e as experiências realizadas para a concretização do ensino de desenho e pintura.

1. OS PRIMEIROS TRAÇOS DELINEADOS NO SÉCULO XIX: A AULA DE DESENHO E PINTURA EM CURITIBA E O CONTEXTO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA NO PARANÁ

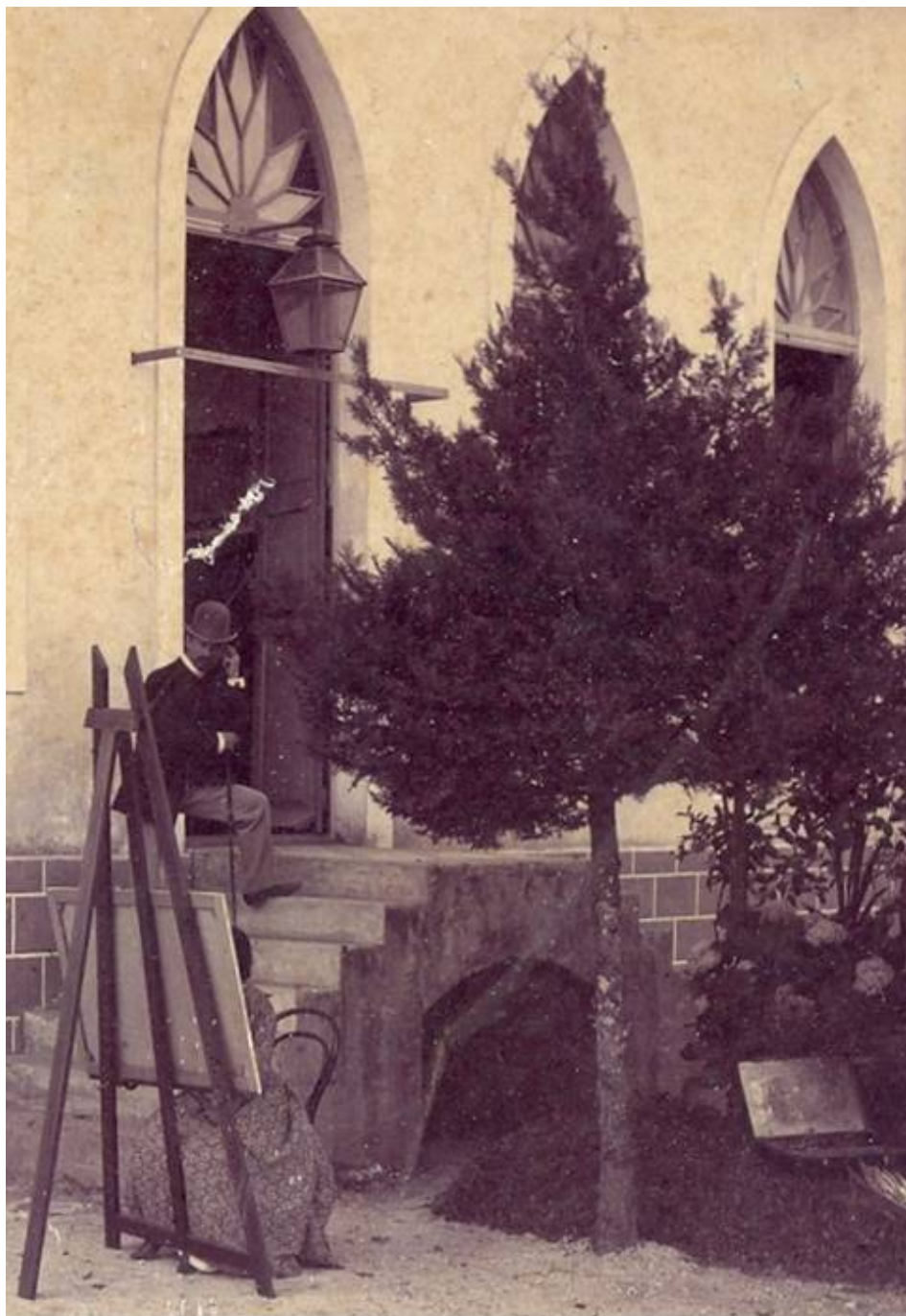


Figura 1 – *Aula. Escola de Artes e Indústrias do Paraná*, [c.1890]. Fotografia, p&b. 16,5x22,5 cm. Acervo: Museu Paranaense. (Detalhe).

Certo dia, em meio às atividades de pesquisadora, me deparei com uma fotografia pertencente ao acervo do Museu Paranaense. Observei-a em seus detalhes, e nela encontrei uma moça sentada diante de um cavalete sendo observada por um homem, provavelmente seu professor, enquanto realizava sua atividade artística. Ele está localizado em um ponto estratégico, no alto de uma escada, e ela, mesmo sem termos a garantia de que estaria representando a paisagem matutina¹⁶, tinha diante dos olhos o cenário da região central da cidade de Curitiba do último quartel do século XIX. Parafraseando Ana Maria Mauad (2008, p. 47), nunca ficamos passivos diante de uma fotografia, ela incita nossa imaginação e nos faz pensar sobre o passado. A partir dessa imagem surgiram inúmeras indagações acerca do ensino de desenho e pintura e nesta investigação pretendemos, pelo menos em parte, respondê-las.

O detalhe desta fotografia, apesar de apresentar danos, riscos e dobras, marcas do tempo, é uma das primeiras imagens que retratou uma aula no jardim nos fundos da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. Lucia Santaella (2012) afirma que aquilo que vemos em uma foto não é uma imaginação, um sonho, somente uma recordação, mas a realidade em seu estado de passado. Segundo a autora, disso decorre a função da fotografia como documento daquilo que passou, e que a evanescência do tempo levou. Para Santaella, a fotografia registra o fato, o acontecimento, e sem esse registro, o mesmo deixa de existir, “perde-se nas brumas e poeiras do tempo” (SANTAELLA, 2012, p. 88). Entretanto, não se pode deixar de considerar que a fotografia é uma construção, uma representação, e que, como portadora de discursos, muitas vezes nos apresenta aquilo que se quer mostrar e não necessariamente o fato em si.

Consta no Museu Paranaense uma identificação sobre a fotografia indicando que se trata da fachada oposta à frontal e respectivo jardim da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, que teve como fundador e professor Antônio Mariano de Li-

¹⁶ Em breve apresentaremos um mapa da região central da cidade onde a escola estava localizada. Dado seu posicionamento geográfico indicando que a fachada da escola estava posicionada para leste, logo, os fundos da escola situava-se para oeste e, portanto, durante o período matutino faria sombra nessa face do prédio. As demais fotos do mesmo local e período reforçam essa constatação que o registro da aula na escola foi realizado pela manhã.

ma¹⁷. Na fotografia ele está observando a atividade de pintura a *plein air* de uma aluna da qual, infelizmente, não se tem maiores registros. O termo “*plain air*” é advindo do francês e significa “pintura ao ar livre” ou, de modo mais geral, qualquer pintura que expresse um forte sentimento da representação de paisagens feita a céu aberto. Embora já fosse praticada, a pintura ao ar livre só se tornou comum no século XIX, quando o desenvolvimento de equipamentos portáteis e, sobretudo da bisnaga metálica descartável tornou-a muito mais realizável do ponto de vista prático. Tal método constituiu-se numa das principais características do impressionismo, sendo particularmente associado a Monet. (CHILVERS, 2001, p. 417).

O cavalete e a aluna se localizam próximos ao edifício, e sua maleta de materiais está à sombra dos pequenos arbustos que fazem parte do jardim da escola, cujas aulas teriam iniciado em 1886. Essa imagem os traz indícios de que as aulas ao ar livre para a representação da paisagem, um gênero muito trabalhando na pintura, poderia ser prática estabelecida nessa escola. Também é possível considerar que o edifício poderia ter uma luminosidade comprometida mesmo em dias ensolarados para a realização das aulas de pintura no ambiente interno.

O termo gênero, empregado na história e na crítica da arte, serve para designar as pinturas que representam cenas da vida cotidiana. Pode ser aplicado à arte de qualquer época ou lugar, mas geralmente refere-se aos temas domésticos favorecidos pelos artistas holandeses no século XVII. Num sentido mais amplo, o termo é empregado para designar um ramo ou categoria particular da arte; a paisagem, o retrato e a natureza-morta, por exemplo, são gêneros de pintura. (CHILVERS, 2001, p. 210).

Bencostta (2011, p. 402) considera que, apesar de as fotografias escolares, serem uma fonte histórica carregada de sentido, a compreensão de sua representação somente será possível quando as informações resultantes de sua análise estiverem relacionadas ao contexto histórico no qual as mesmas foram produzidas. Portanto, consideramos a fotografia como nosso ponto de partida para

¹⁷ Identificamos o professor Mariano de Lima posicionado na escada para o registro fotográfico. Os homens desse período costumavam usar chapéus, bengalas, gravatas e alguns usavam no cotidiano coletes sobre as camisas, cabelos bem cortados e bigodes. Apresentaremos uma breve biografia e sua formação artística ainda neste capítulo.

essa investigação que busca esclarecer e aprofundar os conhecimentos relacionados ao ensino de desenho e pintura.

E mais, como nos foi possível estabelecer um paralelo com os elementos contidos nas fotografias, consideramos que, conforme Neusa Bertoni Pinto (2014, p. 131), uma disciplina escolar, pelos códigos próprios criados para seu funcionamento, ajuda a moldar a cultura escolar. Nessa perspectiva, diante das práticas de ensino realizadas na escola que é objeto deste estudo, sob o olhar da história cultural, podemos considerar um espaço de excelência repleto de códigos pertinentes para serem decifrados em uma história das disciplinas escolares.

Após estas primeiras considerações acerca da imagem e conscientes da necessidade da busca de novas compreensões e significações acerca dos fazeres e finalidades cumpridas pela escola, em consonância com os pesquisadores dessa vertente historiográfica, precisamos estabelecer relações entre os saberes escolares e as representações construídas pelos sujeitos (PINTO, 2014, p. 127). Para tanto, convidamos o leitor a conhecer um pouco desse ambiente do século XIX, onde essas fotografias foram realizadas e onde essas práticas aconteciam.

1.1 CHEGADA A CURITIBA DO ARTISTA ANTÔNIO MARIANO DE LIMA E SUAS PRIMEIRAS AÇÕES

Nesse trabalho, levamos em consideração o que diz Vieira (2007) sobre as ideias educativas, que podem ser analisadas “de forma a tratar não somente dos sistemas de pensamento aos quais elas se articulavam, mas também os agentes, os projetos, as instituições e, sobretudo, as ações sociais que estas informam e justificam”. Nesse sentido, a trama contextual se torna relevante para a compreensão do projeto educacional em arte que pretendemos analisar.

Desde o desmembramento de parte do território de São Paulo, em 1853, Curitiba foi elevada à condição de sede da Província do Paraná e isso implicou em um processo de transformação urbanística. (SANTANA, 2004, p. 21). Vale ressaltar que a Província do Paraná foi a última a se constituir como unidade política e administrativa autônoma no Império. (CASTANHA, 2007, p. 309). A cidade era até então uma pacata vila de passagem, com uma população que não chegava a vinte

mil habitantes. Poucos anos antes, ao receber o Imperador D. Pedro II, em 1880, o Paraná foi tocado por um sopro de modernidade, recebendo incentivos para melhoria de suas condições físicas e culturais. (DIEZ, 2013, p. 4).

Essa questão se percebe por meio da criação e inauguração de diversas instituições. Sobretudo em Curitiba, elas se tornariam alicerces dessa transformação, e como um primeiro exemplo, citamos a criação do Liceu de Curitiba em 1846 (ZACHARIAS, 2013, p. 141), uma das principais instituições de ensino secundário, bem como a Biblioteca Pública (1857)¹⁸ a ele vinculada, que já era uma reivindicação mencionada pelos inspetores de ensino nos relatórios da Província (MOACYR, 1939). A concretização dessa demanda impulsionou um movimento de criação desse tipo de unidade também nos Clubes da cidade.

A partir da emancipação política do Paraná, ocorrida em 1853, intensificou-se a demanda pela criação de instituições culturais, a exemplo do Museu Paranaense. Embora sua criação tenha se dado em 1874, sua inauguração oficial somente ocorreu em 1876. O então *Muzeu de Coritiba*¹⁹ abrigava pouco mais que um gabinete de curiosidades²⁰ e segundo Renato Augusto Carneiro Junior (2013, p. 9), rapidamente se tornou uma referência à representação simbólica do que era o Paraná. Com acervo muito eclético, contendo desde materiais arqueológicos, provindos de doações esporádicas de populares, também abrigou coleções etnográficas com objetos indígenas e da cultura popular (PARANÁ, 2006, p. 140). Sua primeira sede foi no Largo da Ponte²¹ e no ano de 1886, a Biblioteca Pública

¹⁸ A Biblioteca foi criada pelo vice-presidente da província José Antônio Vaz de Carvalhães, em 7 de março de 1857, no Lyceu de Coritiba. (BIBLIOTECA PÚBLICA, 2014).

¹⁹ Foi publicada na *A Arte* uma gravura da fachada do Museu e também o seguinte comentário: “Edifício pobre no exterior, mas já bem rico no interior”. Mensagem esta acrescida de agradecimentos de Mariano de Lima ao progenitor do Museu pela sua dedicação e que também não se deixasse abater pelas dificuldades que encontrava. “Continue a por a margem do nobre caminho que trilha as pedras que os maus sabem colocar e os ignorantes não sabem retirar. A gratidão aos beneméritos só vem depois da morte: antes d’esta só espinhos algozes”. (A ARTE, 1895, p. 56).

²⁰ Surgidos no Renascimento, os gabinetes de curiosidades geralmente eram pequenos conjuntos de peças de categorias diversas agrupadas num espaço que permitia a presença de poucas pessoas ao mesmo tempo. Possuíam uma organização coerente, apesar de acumular objetos sem qualquer relação entre si, incluindo artefatos raros ou espécimes monstruosos. São considerados antecessores dos museus. (LARA FILHO, 2006, p. 24–26).

²¹ Atualmente o Largo da Ponte chama-se de Praça Zacarias. (PARANÁ, 2006).

funcionou provisoriamente na sala de honra desta sede. (PARANÁ, 2006, p. 19). Para Mariano de Lima, este estabelecimento foi de real utilidade à instrução científica, e, por conseguinte, ao Brasil, especialmente ao Paraná. Era fruto da dedicação do Dr. Agostinho Ermelino de Leão²², que segundo ele próprio, na “qualidade de seu Diretor, Colecionador, Classificador, Secretário, Zelador e, até muitas vezes, Porteiro”, não recebia recursos significativos nem do Governo nem de particulares (A ARTE, 1895, p. 56).

Junto com a Biblioteca Pública, foi criada a Pinacotheca Paranaense, uma seção para colecionar retratos de pessoas importantes, quadros históricos, gravuras, etc., organizando-se elementos para uma futura Galeria Pública de Pintura. Essa ideia foi amparada pelo Presidente da Província, Visconde de Taunay. O acervo reunia aproximadamente 16 quadros. Retratos que, devido à estrutura úmida do casarão do Museu, entre 1895 e 1896, foram remetidos à Escola de Belas Artes do Paraná, sob os cuidados do professor Mariano de Lima. Em 1905 retornaram definitivamente ao Museu Paranaense. (PARANÁ, 2006, p. 117)²³.

Mas o desenvolvimento que vinha ocorrendo não era só educacional e cultural, tampouco era restrito à capital. Mesmo diante das dificuldades geográficas, estabeleceu-se uma ligação entre o litoral e o planalto, uma artéria principal da província (FINANÇAS, 1882, p. 1), por meio da pavimentação da estrada da Graciosa²⁴ em 1873, que abria “na vida da província um período de renascimento geral” (POMBO, 1929, p. 79). Essa estrada auxiliou o Paraná a libertar-se de províncias intermediárias para o comércio, principalmente devido ao acesso ao porto. Segundo Pombo (1929), tal foi a importância da estrada que, assumindo o trajeto das transações com o exterior, logo não supria mais as necessidades do enorme tráfego.

²² Nascido em Paranaguá 25 de março de 1834 e falecido em Curitiba, 28 de junho de 1901. Foi diretor do Museu Paranaense por dois momentos de 1876 —1886 e de 1892 —1901. (PARANÁ, 2006, p. 145).

²³ Sobre esse período de permanência do acervo sob a guarda da Escola, trataremos novamente no próximo capítulo.

²⁴ Para saber mais sobre a construção da estrada da Graciosa, e a disputa que envolvia Paranaguá e Antonina em relação ao comércio e a chamada guerra dos portos, ver: WACHOWICZ (2002), MANFREDINI (2009) e FERROVIA... (2015).

Diante dessas condições, a ideia de uma estrada de ferro deixou de ser só uma aspiração, tornando-se realidade. A partir dos estudos de diversos traçados, em 1880 finalmente iniciava-se a construção da ferrovia, que consumiria praticamente cinco anos. O projeto, de autoria de Antônio Pereira Rebouças, irmão de André Rebouças, foi considerado um verdadeiro monumento da engenharia nacional, pois esse trecho de serra, bastante acidentado, necessitava de muitas curvas, pontes e túneis. Esse caminho tornou-se importante para o desenvolvimento dessas localidades, principalmente para Curitiba. Mas a inauguração da Estrada de Ferro (1885), junto com a Estrada da Graciosa oportunizou outros benefícios. Segundo Caroline Marach (2013), esse eixo permitiu que o acesso de imigrantes também fosse facilitado:

Como consequência da criação dessas estradas, o afluxo de imigrantes vindos de outros centros brasileiros e também do exterior via Porto de Paranaguá fez com que, em menos de 30 anos, a população crescesse de maneira exorbitante. Foi nesse contexto que chegaram à cidade artistas e outros profissionais liberais, como os tipógrafos e litógrafos, responsáveis por disseminar na capital paranaense os conhecimentos técnicos da produção de impressos tanto em termos editoriais e jornalísticos quanto gráficos. (MARACH, 2013, p. 31)

Todos esses profissionais passaram a viver na capital, trabalhar em diversos ramos e de certa forma contribuíram para o desenvolvimento da região, conforme o que se verá adiante.

Na capital, além do âmbito comercial, educacional e cultural, foram necessárias obras estruturais que por consequência se tornariam úteis também para o lazer. Assim, em 1886, Visconde de Taunay²⁵, que então era Presidente da Província do Paraná, transformou um local de pântano no primeiro parque da cidade, o Passeio Público, inaugurado em 02 de maio. Seu sucessor, Joaquim Almeida Faria Sobrinho, que assumiu o posto em agosto daquele ano, realizou uma série de melhorias e o reinaugurou. (ANDRADE, 1997, p. 16).

²⁵ Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle Taunay, o Visconde de Taunay (1843–1899) nasceu no Rio de Janeiro, foi engenheiro, militar, jornalista, músico, escritor, professor, e entre outros cargos foi presidente da Província no Paraná entre 1885 e 1886. (TAUNAY, [20–?]).

Outro fato que ilustra essa movimentação na Província foi a instalação da primeira lâmpada elétrica de Curitiba, por meio de uma pequena usina geradora no Passeio Público, em 19 de dezembro de 1886. Todavia, em geral esses movimentos em prol do progresso ocorriam com relativa lentidão, tendo em vista a falta de recursos. A luz elétrica definitiva só foi possível através da inauguração da companhia de energia, dois anos mais tarde. (ANDRADE, 1997, p. 16).

É válido considerar que as últimas décadas do Império e as primeiras da República foram marcadas por um intenso movimento de debates e um conjunto de iniciativas, principalmente no âmbito educacional, aos quais vamos nos dedicar. A esse desenvolvimento, vamos alinhar o fluxo de reformas que vinham ocorrendo no campo educacional em decorrência de relações políticas, econômicas, sociais e culturais.

As primeiras reformas promovidas pela Instrução Pública e pelos agentes envolvidos nessas ações que eram os Inspectores de Ensino e Presidentes da Província, antecederam a fundação da *Aula de Desenho e Pintura* e no decorrer de sua oficialização enquanto escola. Segundo Etienne Barbosa (2012, p. 9), depois da emancipação política do Paraná, o primeiro Inspetor Geral da Instrução Pública (IGIP) foi nomeado, e até 1883, ano da reformulação da função dos inspetores a partir da publicação do Regulamento do Ensino Obrigatório, vinte e cinco pessoas passaram pela direção da inspetoria²⁶.

A estrutura educacional que estava sendo construída no Paraná, cuja ações contribuiriam para a melhoria do ensino, eram assuntos recorrentes nas discussões dos inspetores²⁷. Havia a preocupação com as provas pelas quais o professorado público deveria passar para o provimento de cadeiras do Liceu (ZACHARIAS, 2013). A oferta de vagas em toda a Província retrata um interesse em ampliar o ensino para um número maior de alunos, da mesma forma que eram apresentados em seus relatórios procedimentos e justificativas para suprimir cadeiras, seja devido à baixa procura ou à falta de profissionais habilitados. (MOACYR, 1939)²⁸.

²⁶ Para saber mais sobre a Inspetoria de Ensino, vide Barbosa (2012).

²⁷ Neste momento o Inspetor Geral era Dr. Joaquim Ignacio Silveira da Mota. (MOACYR, 1939, p. 243).

²⁸ Compreende-se também esse indicativo de abertura e fechamento de aulas, como a divulgação para a abertura das matrículas para o ano letivo e o início das aulas e o encerramento das aulas referentes ao término do ano.

No final do século XIX, o Paraná recebeu imigrantes europeus das mais diversas nacionalidades. Esses imigrantes estavam enfrentando muitas dificuldades em seus países de origem e foram atraídos por propagandas que apresentavam mais perspectivas e benefícios se adotassem o Brasil como pátria. (OSINSKI, 1998, p. 310).

Segundo Osinski (2008) não foram as personalidades da terra as primeiras a se preocuparem com as questões artísticas. As iniciativas partiram predominantemente de imigrantes que, devido às experiências acumuladas em seus países de origem, trouxeram novas ideias e estabeleceram a arte no panorama cultura local. (OSINSKI, 1998, p. 310).

O ensino de desenho e pintura em Curitiba foi impulsionado pela chegada em 1884 do imigrante português Antônio Mariano de Lima (1858–1942)²⁹ ao Paraná, após estada no Rio de Janeiro entre 1882 e 1883, onde conheceu o fundador do Liceu de Artes e Ofícios, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva³⁰. Segundo Araújo (1980, p. 23) foi a chegada de Lima que marcou um período decisivo para os fundamentos do que poderíamos chamar de uma “arte paranaense”.

Nascido em Trás-os-Montes, sua formação artística se deu na Cidade do Porto, onde fez alguns cursos profissionalizantes de pintura, que incluíam desenho, modelagem e escultura, e cenografia³¹.

Mariano de Lima veio ao Paraná a pedido do Presidente da Província, Carlos de Carvalho, para realizar a decoração do Theatro São Theodoro³². A Assembleia

²⁹ Antônio Mariano de Lima (Trás-dos-Montes, Portugal – 1858 - Manaus, AM – 1942). Para saber mais sobre Antônio Mariano de Lima vide: DIEZ (1995), OSINSKI (1998), SANTANA (2004) e MARIANO (2012).

³⁰ Segundo a coluna Noticiário de *A Arte* (1888 p. 5), Mariano de Lima visitou a Exposição de Bellas Artes do Rio de Janeiro em 1884. Segundo essa nota, ele parabenizava o Governo Imperial pela ‘aquisição’ que nomeava Rodolfo Amoedo como lente da Academia de Bellas-Artes do Rio de Janeiro. Este artista havia terminado seus estudos de pintura na Europa e segundo Lima, seria um bom ‘professor para a mocidade que seguia a sublime arte’. Ter tido a oportunidade de visitar essa exposição e o contato com as produções desses artistas é um indício de que Mariano de Lima chegou ao Paraná com conhecimento sobre essas instituições e com um repertório visual da produção dos jovens artistas brasileiros.

³¹ Não conseguimos localizar as produções artísticas de Mariano de Lima no período que antecede sua chegada ao Paraná, por isso, ao longo do texto dialogamos com informações que nos deram indícios de seus trabalhos produzidos após sua chegada, bem como, o acervo disponível no Museu Paranaense.

Provincial havia doado à Sociedade Teatral Beneficiente União Curitibana um terreno para a construção do teatro em 30 de março de 1874, ano em que a pedra fundamental foi colocada. Mas ocorreram atrasos nas obras, que só foram concluídas em 28 de setembro de 1884. (SERRONI, 2002, p. 101).

Lançando olhares mais abrangentes sobre essa Província, analisando sob o viés da execução de projetos de vulto, consideramos entre eles o teatro. Deparamos portanto, com um Paraná que, desde sua emancipação política, vivia momentos oportunos de crescimento, e nas décadas finais do século XIX começava a vivenciar um processo de “modernização que pode ser percebido com maior nitidez devido ao desenvolvimento econômico, impulsionado pela erva-mate, possibilitando a industrialização e a urbanização na capital” (SANTANA, 2007, p. 103).

Segundo Diez (2013, p. 1), a infraestrutura cultural e urbana de Curitiba iniciou seu delineamento com diversas edificações públicas para responder às necessidades do progresso urbano. Como não havia mão de obra que atendesse algumas exigências necessárias, foi preciso buscar profissionais de fora. Mais adiante, vamos apresentar um mapa da região central da cidade que indica a quantidade e a proximidade dessas edificações.

Para atender essa necessidade, o pintor Mariano de Lima foi inicialmente contratado pelo empreiteiro Capitão Damasco Correia de Bithencourt e passou a compor a equipe responsável pela estruturação do teatro nos moldes dos que existiam nos centros maiores. A partir daí, estabeleceu residência em Curitiba, passando a participar da vida cultural da capital. (DIEZ, 2013, p. 1).

A sede do teatro São Theodoro localizava-se na Rua Nova³³. A Figura 2 consiste na representação litográfica da fachada do Teatro, realizada pela Imprensa Paranaense.

³² Nome dado em homenagem a Theodoro Ébano Pereira. Segundo POMBO (1929) também chamado Eleodoro.

³³ Essa rua também foi chamada de Rua do Liceu, sendo hoje denominada rua Dr. Muricy. (ANDRADE, 1997, p. 34).



Figura 2 – Fachada do Theatro São Theodoro [c. 1895]. Litografia p&b.
Fonte: PARANÁ (1895).



Figura 3 – Detalhe da fachada do Theatro São Theodoro [c. 1895].
Fonte: idem.

O Teatro tinha grande visibilidade e se configurava em um local de encontro de personalidades da cidade e de diversão para o povo. Sua construção foi realizada de acordo com os parâmetros da época, que incluíam a inserção de elementos decorativos e simbólicos em suas fachadas³⁴, expressos nesse caso, por meio de variados elementos relativos à arte, que anunciavam os possíveis eventos promovidos nesse espaço.

Quando inaugurado, o Teatro São Theodoro lotou plateias e funcionou por 10 anos como centro da vida cultural da cidade de Curitiba³⁵. Os espetáculos e demais eventos promovidos no São Theodoro eram divulgados através dos jornais³⁶. Entre eles, o *Dezenove de Dezembro*³⁷ e a *Gazeta Paranaense*³⁸ publicavam detalhes da programação promovida no estabelecimento, inclusive informando ao público ações beneficentes³⁹ em forma de espetáculos cênicos-musicais, os quais eram

³⁴ Não há evidências que foi Mariano de Lima o responsável pela execução do frontispício, mas esses elementos compõem a arquitetura do projeto de decoração do teatro no qual ele estava inserido. Na imagem acima pode-se identificar que essa fachada possui em sua platibanda, que pode também ser chamada de friso, uma série de relevos esculpidos que seguem de uma extremidade a outra da fachada, somente interrompidos por um frontão triangular, também conhecido como frontispício. Esse traz motivos relativos às artes, entre elas a música, representada por instrumentos musicais, o teatro através das máscaras, e a literatura (Vide detalhe na Figura 3). Destaca-se a inserção de caráter estético de meias-colunas gregas, com capitéis simples que sugerem o estilo jônico e logo uma faixa, que contorna inclusive o frontispício. Esses valorizavam a fachada e indicam a importância desse ambiente.

³⁵ Para maiores informações sobre essa casa de espetáculos, vide TEATRO GUAÍRA (2014).

³⁶ Parte desses jornais estão disponibilizados *online* através da Hermeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional. A pesquisa realizada analisou o acervo disponível do jornal *Gazeta Paranaense* entre os anos de 1885 e 1889, bem como o jornal *Dezenove de Dezembro*, de 1884 a 1889.

³⁷ O jornal *Dezenove de Dezembro* teve o início de sua circulação após a emancipação do Paraná (19/12/1853), por isso o nome escolhido, a partir de 01 de abril de 1854. De propriedade de Cândido Martins Lopes que já havia sido proprietário de uma tipografia em Niterói (RJ) e que recebeu o apoio do primeiro presidente da província paranaense, Zacarias Goes e Vasconcellos para a instalação do mesmo – o jornal acaba se constituindo como uma das ferramentas do governo paranaense para fazer circular suas proposições políticas na província, uma vez que recebe verba específica para publicar a seção do governo. (BARBOSA, 2012, p. 68).

³⁸ Rocha Pombo aborda o aparecimento do jornal *Gazeta Paranaense* em 1881, como órgão do partido conservador, dirigido pelo próprio Dr. Manuel Eufrásio Correia, chefe do partido. E, declara certa insatisfação dos liberais com o *Dezenove de Dezembro*, considerando que, com o qual não podiam contar exatamente nos dias mais difíceis. (POMBO, 1929, p. 91).

³⁹ Palestra "Atividades lírico-teatrais em Curitiba séc.XIX – Teatro São Theodoro (1891–1894)" proferida por Álvaro L.R.S. Carlini (UFPR) durante a Semana Acadêmica de Canto – EMBAP em 17 de agosto de 2013.

denominados à época “Benefícios”. (CARLINI, 2013). Alguns desses espetáculos foram realizados para arrecadar verba e promover a escola fundada por Mariano de Lima, a exemplo do realizado no domingo de 17 de junho de 1888, que apresentou a Orquestra regida pelo maestro Major Bento Menezes. Na ocasião, foram realizados sorteios de quadros, e distribuídos alguns trabalhos dos alunos especialmente para pessoas que de alguma forma manifestavam interesse pela manutenção da Instituição. Como exemplo, foi oferecido ao Major Frederico Ribeiro de Sampaio Sólón, então presidente da Confederação Abolicionista, um retrato a crayon do Visconde do Rio Branco, feito por Augusto Stresser. Já ao senhor Leôncio Correia, segundo a descrição, foi oferecida uma pintura em vidro de um ramalhete de flores amarradas com uma fita auriverde, em cujas extremidades havia o título de uma de suas obras – Flores Agrestes da autoria de Mariano de Lima. Também foi oferecido ao Major Bento Menezes uma cópia a lápis do natural feito por Francisca Cândida Munhoz. (GAZETA PARANAENSE, 20 jun. 1888, p. 2) aluna de Lima que abordaremos mais adiante.

Deste modo, os alunos ficavam conhecidos, a Escola angariava verbas e o público que apoiava a instituição recebia um incentivo através dos prêmios sorteados.

Nesse período de auge, o teatro São Theodoro tinha uma pluralidade de apresentações, espetáculos teatrais clássicos, orquestras, óperas e corais. Segundo o pesquisador Carlini (2013), suas atividades entre os anos de 1891 e 1894 incluíam apresentações de companhias lírico-teatrais, de mágicos, ilusionistas e nigromancias⁴⁰.

A sede do teatro também teve outras serventias. A partir de 1894, por exemplo, com a Revolução Federalista⁴¹, suas dependências foram transformadas

⁴⁰ Ou Necromancia. Suposta previsão do futuro através da comunicação com o espírito dos mortos. (NIGROMANCIA, 2015).

⁴¹ A Revolução Federalista foi um conflito de caráter político entre os anos de 1893 e 1895. Desencadeada no Rio Grande do Sul, atingiu também Santa Catarina e o Paraná. A revolução opôs duas facções radicalmente divergentes e irreconciliáveis. De um lado os legalistas, chamados de pica-paus, devido ao armamento que usavam. De outro, os federalistas, apelidados de maragatos, termo pejorativo de origem castelhana que se refere à gente desqualificada, mercenária. (MANFREDINI, 2010, p. 25). Com a retirada de Gumerindo Saraiva de Curitiba, a cidade foi tomada pelas tropas legalistas do General Ewerton Quadros no dia 1º de maio. Teve início a vingança dos pica-paus, prisões e

em prisão⁴², e naturalmente, as apresentações temporariamente suspensas. Retornando suas atividades a partir de 1900, foi reinaugurado como o nome de Theatro Guayrá.

Mariano de Lima realizou diversos trabalhos cenográficos para o teatro, entre eles o cenário completo do Salão Régio, representando a residência do Conde de Monte Christo, um dos espetáculos apresentados (THEATRO..., 1886, p. 3).

A Companhia Moriz, que se apresentava no teatro, entre outras peças, colocou em cartaz em 1886 o drama *Sua majestade o dinheiro*, e a comédia *Os dois sapateiros*. Mariano de Lima fez a cenografia de um jardim e uma sala pobre, representando com boa disposição e naturalidade o conjunto dos objetos. A perfeição demonstrava, segundo a nota do jornal, sua proficiência na arte. (SCENOGRAPHIA, 1886, p. 3).

A cenografia era considerada por Araújo Porto-Alegre⁴³ a moldura do painel cênico, e para tal realização demandava longos e severos estudos da natureza, da arqueologia, da perspectiva. Portanto, um bom cenógrafo era considerado um artista de primeira ordem. (GALVÃO, 1959, p. 73).

No teatro também foi realizado um evento em comemoração à tomada da Bastilha, fato importante que marcou o início da Revolução Francesa, e a cenografia feita por Mariano de Lima representava, segundo os jornais, uma “rica e deslumbrante vista do Edifício da Bastilha”⁴⁴ (FESTAS... 1886, p. 3.).

fuzilamentos em massa. Como a cadeia publica foi insuficiente para conter a grande quantidade de prisioneiros. Utilizou-se então o teatro como prisão improvisada.

⁴² (MARACH, 2013, p. 109).

⁴³ Manuel de Araújo Porto-Alegre nasceu em São José do Rio Pardo (RS) em 29 de novembro de 1806. Mudou-se aos 16 para Porto Alegre para completar seus estudos. Trabalhou como ourives na oficina de M. Gondret e lá conheceu o pintor Francisco Ângelo Ther que havia estudo Artes Plásticas na França. Passou a estudar desenho e pintura e foi incentivado por Gondret a dedicar-se às artes. No Rio de Janeiro teve como professor Jean Baptiste Debret. (SCHLICHTA, 2006, p. 139). Também teve cargo de professor e diretor da Academia Imperial das Belas Artes, o primeiro exercido de 1837 a 1848 na cadeira de pintura histórica, foi sucessor de Jean Baptiste Debret; o segundo, exercido de 1854 a 1857 e para o qual foi chamado por D. Pedro II. (GALVÃO, 1959, p. 19). A grafia foi mantida com a letra “A” maiúscula, ao contrário do encontrado nos textos organizados por Galvão, 1959; por assim o determinar as atuais regras do novo acordo ortográfico de 1999.

⁴⁴ Para elucidar, destaca-se que muitos artistas retrataram essa edificação medieval da Bastilha e o fato histórico ocorrido, como por exemplo, Johannes Gutenberg (ca. 1398–1468), responsável pela utilização de tipos móveis para a impressão; além de Jean-Pierre Houël (1735–1813), Henri Paul Perrault (1867–1932) e entre outros. E por se tratar de uma construção imponente do ano de 1370, partindo da apreciação das obras desses pintores,

Pode-se perceber a partir desse e de outros anúncios alguns vestígios que nos remetem aos elementos presentes nas composições criadas por Mariano de Lima em suas pinturas cenográficas e que de certa forma sugerem uma diversidade temática em sua produção artística, condizente com a função de cenógrafo que então desempenhava⁴⁵.

Ao longo desses anos em Curitiba, Mariano de Lima provavelmente teve dificuldades financeiras pois, apesar do contrato de trabalhos realizados no teatro, segundo Santana (2004, p. 19) as despesas com os materiais corriam por sua conta. Portanto, para se sustentar e arcar com os custos, inclusive de sua moradia, pois residia em um hotel, oferecia seus serviços de instalador de telefones e campanhas em anúncios publicados nos jornais. Divulgava inclusive suas habilidades de eletricitista e agente, isto é, representante na cidade da casa Ferdinand Rodd, fornecedora de uma das marcas de materiais de eletricidade com fábrica em Paris⁴⁶. (BELLAS ARTES, 1885, p. 3).

Examinando as fontes, foi encontrado um dos anúncios no seguinte formato:

Bellas Artes

Tendo que demorar-me na excursão que fiz a Curityba em consequência de haver contratado a pintura scenografica do teatro S. Theodoro, ofereço os meus serviços a distinta sociedade de Curityba: retratando em tamanho natural, meio corpo ou busto (pintura a óleo) e executando os mais trabalhos coacernentes a mesma arte garantindo perfeita execução no trabalho. Industria: offereço também meus serviços em quaesquer trabalho de eletricidade taes como telephones, tímpanos em interiores de edifícios, etc. Antônio Mariano de Lima (BELLAS ARTES, 1885, p. 3).

entende-se que a cenografia realizada por Mariano de Lima não se tratava de um trabalho simples, pois como foi mencionado no jornal, o artista exprimiu com qualidade essa representação.

⁴⁵ Afirmamos isso, pautados em amplo levantamento dos jornais e anúncios da época.

⁴⁶ A marca indicada no anúncio era SS. MM. E AA. H. e divulgava pára-raios, telefones, tímpanos e pilhas Ledanche. Acreditamos que o anúncio das pilhas se tratava das Leclanché, pilha comum inventada em 1865 por Georges Leclanché.

Na divulgação intitulada Gabinete de Pintura⁴⁷, percebe-se que, a princípio, Mariano de Lima demonstra que não tinha intenção de fixar residência na cidade, mas, segundo ele, devido ao contrato permaneceria mais tempo em Curitiba do que o previsto. Em contrapartida, podemos considerar que poderia divulgar sua estada provisória como uma forma de valorizar sua presença aqui e indicar que oferecia serviços diferenciados. Passou a se oferecer também para executar todos os tipos de trabalhos artísticos, incluindo técnicas como óleo, têmpera e pastel. (GABINETE de Pintura, 1888, p. 3). Abaixo, podemos observar o quadro a óleo representando em meio corpo o Barão do Serro Azul⁴⁸, demonstração do rol de personalidades da sociedade que Lima retratou. Sobre esse vínculo entre os dois e sobre a influência do Barão, falaremos adiante.

⁴⁷ Encontramos outra divulgação de Gabinetes de Pintura. O trabalho de Viviane Rummler da Silva apresenta os pintores fundadores da Academia de Artes da Bahia: João Francisco Lopes Rodrigues e Miguel Navarro y Cañizares e indica que, oferecer seu trabalho em um Gabinete de Pintura também foi a solução encontrada pelo espanhol Miguel Navarro. Em seu anúncio constava: “Gabinete de Pintura – Miguel Navarro de Canizares, tendo-se retirado do Lyceu de Artes e Officios, acha-se estabelecido a Rua de S. Francisco, antiga das Verônicas, n.49 a disposição do respeitável público para os misteres de sua profissão. Garante perfeição e nitidez em seus trabalhos”. (SILVA, 2008, p. 56). Mariano de Lima divulgou seu Gabinete antes e durante a realização de seu trabalho na escola, já Miguel Navarro ofereceu-se para executar seus trabalhos abandonando a instituição baiana devido a desentendimentos antes mesmo de sua fundação. Acredita-se, assim como os Gabinetes de Curiosidades expunham peças diversas, o termo Gabinetes de Pinturas estava relacionado aos trabalhos realizados pelos artistas ou as “coleções de pintura”. (CHINDLER, 2012, p. 3). Sobre professores particulares de desenho e pintura Manuel de Araújo Porto-Alegre também se manifesta sugerindo certificados de habilitação, vamos tratar desse aspecto brevemente neste trabalho. (GALVÃO, 1959, p. 71).

⁴⁸ Ildefonso Pereira Correia (Barão do Serro Azul) foi industrial, político. Nasceu em Paranaguá, no dia 6 de agosto de 1845, projetando-se muito jovem no cenário paranaense, passando por Antonina e radicando-se na Capital. Casou-se em 1871 com sua prima, Maria José Correia – Nhá Coca com quem teve três filhos: Efigênia, Maria Clara e Ildefonso. Em 31 de agosto de 1880, o Imperador o agraciou, pelos relevantes serviços prestados ao Estado, com a Ordem da Rosa. A partir daí, Ildefonso Pereira Correia passaria a usar o título de Comendador. Em 8 de agosto de 1888 foi agraciado pelo Imperador D. Pedro II, com o título de Barão do Serro Azul. Como empresário interessado no progresso da cidade, colaborou com as obras do Passeio Publico e com a Companhia Ferro Carril de Curitiba, empresa que gerenciava o transporte de bondes movido a tração animal. Foi membro das comissões de construção da Santa Casa de Misericórdia e da Catedral. Na área social e cultural, foi tesoureiro da Comissão da Biblioteca Pública, em 1885, participou da Comissão organizadora da Pinacoteca Paranaense, e destacou-se como fundador benemérito e primeiro presidente do Clube Curitibano. Funda a associação comercial do Paraná em 1890. Em 1888, associado a Jesuíno Lopes, assumiu o controle da antiga Typographia Paraanaense, fundada em 1853 por Candido Lopes transformaram-na Impressora Paranaense com o objetivo de melhorar a confecção dos rótulos das embalagens da erva mate exportada. Para saber mais vide: DICIONÁRIO...(1991); BARÃO...(2014; 2015).



Figura 4 – Lima, Antônio Mariano de. Retrato de Ildefonso Pereira Correa – Barão de Serro Azul. Óleo sobre tela, 75x 60,5 cm, s/ data.
Acervo: Museu Paranaense⁴⁹

⁴⁹ A assinatura do artista encontra-se no canto inferior direito e possui lado de M. Lima, segundo a ficha de catalogação, o número o número 392. Ainda conforme a descrição do Museu Paranaense o retratado voltado 3/4 à esquerda, olhando para a mesma direção. Camisa branca com pequenos botões dourados sobre o peitilho. Gravata borboleta azul ferrete, colete e casaca da mesma cor. Fundo verde. (LIMA, 2015). Inicialmente pensamos que a identificação trataria na verdade do número 892, comum na época escrever o ano de 1892 sem o algarismo 1 na frente. Mas, devido a outras comparações, isso que nos leva a crer que este seria o número relativo a quantidade de quadros produzidos por Lima. Tanto que em outra obra sua, o retrato de Joaquim Monteiro de Carvalho e Silva (1855–1917) recebeu o número 410, identificação que foi feita com mais clareza devido a boa definição de sua assinatura. Confirmamos através do *Quadro demonstrativo dos trabalhos particulares de Mariano de Lima que constituem a renda, desde 1 de janeiro a 30 de junho de 1896* que o retrato foi encomendado pelo próprio retratado. Enquanto a obra referente

Publicações sobre o Gabinete de Pintura foram encontradas durante a pesquisa do Jornal Gazeta Paranaense entre os anos de 1885 a 1889⁵⁰, englobando anúncios referentes aos seus serviços de pintor, eletricista, e posteriormente de seu Gabinete de Pintura, tendo sido publicadas 63 vezes ao longo desses anos. Percebeu-se que, nos primeiros anos, os anúncios eram mais esporádicos e, nos dois últimos anos analisados, tornaram-se mais frequentes, sendo inclusive quase que diários em alguns meses, como em maio e junho de 1889. Já no jornal Dezenove de Dezembro, entre os anos de 1884 e 1889 esses serviços foram divulgados 34 vezes.

Na divulgação sobre o Gabinete, Mariano de Lima deixava claro que era pintor artístico, e como já foi dito, que executava diversos tipos de trabalhos e técnicas artísticas. Explicava também que suas temáticas podiam variar entre os seguintes gêneros da pintura: quadros históricos, paisagens e retratos. (GABINETE de Pintura, 1888, p. 3). Contudo, seu trabalho como professor particular de desenho e pintura já vinha se desenvolvendo desde 1885 e seu Gabinete funcionava no Hotel Camacho, localizado na Rua do Imperador. A partir de 21 de julho de 1888, o Gabinete passou a funcionar no Grand Hotel, situado à Rua da Imperatriz. (GABINETE de Pintura, 1888, p. 3)⁵¹. Segundo Baptista, Lima passava por uma difícil situação financeira naquele momento e as simpatias que conquistou o auxiliaram, pois no novo endereço passou a pagar apenas a metade do valor do aluguel. (BAPTISTA, 1988, p. 21). Abaixo apresentamos três modelos de divulgação, cada um em um veículo diferente. A primeira imagem é do Jornal Dezenove de Dezembro. Esta especificamente foi publicada em 05 de setembro de 1888 e justifica a divulgação devido à permanência de Mariano de Lima em Curitiba. A segunda foi divulgada no jornal Gazeta Paranaense, no dia 14 de fevereiro de 1889, e oferece os serviços de forma mais objetiva. Já terceira imagem foi

ao número 392 foi encomendada por Dias da Costa, morador do Rio de Janeiro. (RELATÓRIO, 1896, p. 17).

⁵⁰ Esse recorte temporal é devido à disponibilidade de acesso *online* desses jornais na Hermeroteca Digital Brasileira (2014).

⁵¹ Rua do Imperador, hoje Rua Marechal Deodoro também foi chamada de Rua do Comércio e Rua da Carioca de Baixo. A Rua da Imperatriz hoje Rua 15 de Novembro, também conhecida como Rua das Flores. (ANDRADE, 1997, p. 35).

anunciada duas vezes na *Galeria Illustrada* em 10 de junho e 14 de julho de 1889, e destaca os elementos que simbolizam a pintura, entre eles o cavalete e a paleta⁵².

Esses anúncios tinham dimensões diferentes, variando entre 4,5 cm e 10 cm de altura por 5,5 cm a 6,5 cm de largura e não tinham uma localização fixa nas páginas, variando conforme o periódico⁵³. Consideramos que as divulgações feitas no *Dezenove de Dezembro* e na *Galeria Illustrada* tinham maior destaque, tanto devido à borda que contorna e emoldura o texto, chamando a atenção, como também devido à variação tonal. Na Galeria, o destaque se faz pela presença da ilustração enfatizando através da figura a atividade artística que se pretendia divulgar. Já o anúncio exposto na *Gazeta Paranaense* não recebia o mesmo destaque, ficava quase camuflado entre as notícias e os demais anúncios devido ao mesmo tipo de letra e à pouca variação de tonalidade.



Figura 5 – Anúncios de divulgação do Gabinete de Pintura (Detalhes).

Fontes: Dezenove de Dezembro, 1888; Gazeta Paranaense, 1889; Galeria Illustrada, 1889.

⁵² Paleta é uma placa plana, geralmente retangular, oval ou reniforme, com um orifício para o polegar, sobre a qual os artistas dispõem as tintas. As paletas surgiram no século XV; antes disso, empregavam-se recipientes individuais (como conchas) para misturar cores. (CHILVERS, 2001, p. 392).

⁵³ A página do jornal Dezenove de Dezembro tem pouco mais de 44,5cm de altura por 29 cm de largura, o anúncio 10 x 6,5cm; a Gazeta Paranaense tem 45,5 de altura por 30,5cm de largura, o anúncio 5 x 5,5cm. A Galeria Illustrada tinha aproximadamente 33 x 22cm e o anúncio 4,5 x 6cm. (VEZZANI, 2013, p. 141).

Em janeiro de 1886 foi inaugurado em Curitiba o Salão de Bilhares, de propriedade do Sr. Boaventura Clapp⁵⁴. Em seu interior a decoração e o acabamento foram feitos por Mariano de Lima, incluindo o mobiliário deste ambiente. (GRANDE SALÃO, 1886, p. 2–3). Segundo o jornal *Gazeta Paranaense*, foi destaque o salão principal, intitulado Paraguay, que possuía ornamentos e quadros alegóricos referentes à guerra⁵⁵ entre o Brasil e aquele país. Desse modo, a representação alegórica da mesma, enquanto escolha de linguagem foi muito elogiada, principalmente porque se distanciava de pinturas em “oleographias ou cromolytographia”⁵⁶ que eram consideradas silenciosas, sem significado e valor artístico. Outro trabalho na saída do salão principal foi igualmente motivo de grandes elogios a Mariano de Lima, assim como as letras das palavras “Grande Salão”, que foram pintadas nas cores da França e do Brasil em homenagem ao sócio Sr. Julio Gineste. (GRANDE SALÃO, 1886, p. 2–3).

Como fica evidente nos anúncios dos jornais, a divulgação indica a versatilidade de Mariano de Lima, que estava envolvido em projetos importantes para a cidade, entre os quais podemos ainda citar a construção do novo prédio da Igreja Matriz⁵⁷, que se deu entre 1876 e 1893, sendo Mariano de Lima responsável pela colocação e douramento das duas esferas no alto das torres e pela instalação dos respectivos para-raios da construção. (NOVA Igreja... 1886, p. 2).

As obras da igreja estavam atrasadas por vários motivos, e isso causava um incômodo aos responsáveis e envolvidos no projeto, gerando cobranças e

⁵⁴ Segundo Vezzani (2013, p. 132) o estadunidense Boaventura Clapp dirigia a Empresa Curitibana proprietária dos bondes abertos de madeira puxados por mulas que circulavam na cidade a partir de 08 de novembro de 1887.

⁵⁵ A Guerra do Paraguai foi um conflito militar que ocorreu na América do Sul entre os anos de 1864 e 1870. Considerada uma das maiores tragédias do continente sul, a Guerra foi entre o Paraguai e a Tríplice Aliança formada por Brasil, Argentina e Uruguai. Cerca de quatrocentos mil combatentes se enfrentaram. (MANFREDINI, 2010, p. 23).

⁵⁶ Oleography e chromolithograph são processos de impressão a partir do processo litográfico que utilizam como suporte papel ou lona. Segundo Chilvers (2001, p. 384) a oleografia é uma litografia colorida impressa com a textura de uma tela, de modo a parecer-se com uma pintura a óleo. Embora consideradas um pouco vulgares, as oleografias gozaram de grande popularidade na segunda metade do século XIX. Já a cromolitografia é um processo de confecção de gravuras coloridas por litografia, usando uma pedra ou placa separada para cada cor. (CHILVERS, 2001, p. 136).

⁵⁷ Para saber mais sobre a história da construção da Igreja Matriz, elevada ao grau de Basílica Menor Nossa Senhora da Luz dos Pinhais vide: MILAN, 2012.

reclamações. Referentemente a esses atrasos, foi publicado um ofício solicitando a conclusão da instalação das esferas e dos para-raios, justificando que os andaimes de madeira da obra já não se encontravam em bom estado. (NOVA Igreja...1886, p. 2). Essa situação aponta para a precariedade das condições de trabalho e, por consequência, para a morosidade na realização dos mesmos.

Mariano de Lima passava no mesmo período por outra situação semelhante, uma vez que em relação ao Teatro também havia atrasos na entrega de seus trabalhos, o que lhe rendeu segundo ele próprio, uma censura pública. Como resposta, enviou uma justificativa para ser publicada no jornal e mencionou que os atrasos nos trabalhos foram decorrentes da falta de tempo. Explicou que apesar de trabalhar inclusive aos domingos para concluir uma iluminação na sala nobre do teatro São Theodoro e a pintura cenográfica que continha várias peças, e mesmo contando com a ajuda de dois auxiliares, entre eles Paulo Ildefonso D'Assumpção⁵⁸, não havia sido possível finalizar o trabalho a tempo do início das apresentações de O Conde de Monte Christo⁵⁹, que aconteciam de forma inacabada. Lima comprometia-se a utilizar os recursos que fossem necessários, mesmo que escassos, para corresponder às expectativas da imprensa e dos habitantes da cidade. O artista aproveitou o espaço do jornal para tecer elogios ao seu auxiliar, que já se destacava como uma promessa no meio das artes, indicando que Paulo D'Assumpção em breve frequentaria as academias europeias. (LIMA, 19 fev. 1886, p. 2).

Assumpção estava entre os primeiros alunos de Mariano de Lima antes da criação da escola, e, portanto, consideramos que o ensino de desenho e pintura na instituição foi desencadeado por essas experiências, conforme abordaremos no próximo subitem.

Identifica-se também na trajetória de Antônio Mariano de Lima uma rede de relações com diversas personalidades, entre elas os presidentes da província,

⁵⁸ Nasceu em 23/01/1868 e faleceu em 28/02/1928. Artista, professor e inventor. (DICIONÁRIO, 1991).

⁵⁹ O espetáculo O Conde de Monte Christo foi reapresentado dias depois, com o cenário completo feito por Mariano de Lima. Os títulos dos quadros são: 1.º O dia fatal, 2.º O segredo do abbade, 3.º O thesouro da ilha, 4.º A estalagem dos contrabandistas, 5.º Os milhões de Monte-Christo, 6.º O [...] do passado, 7.º O premio da honra. (THEATRO..., 1886, p. 3).

inspetores de ensino e outras figuras. Isso ocorria devido ao seu trabalho tanto no Teatro São Theodoro, como pelos demais serviços prestados à sociedade através de instalações técnicas feitas para comerciantes. Também devem ser considerados os contatos com os pais da mocidade paranaense, a partir de suas aulas particulares de desenho e pintura que percebiam sua intencionalidade com os jovens.

O futuro da mocidade também era uma preocupação de Manuel de Araújo Porto-Alegre, que proferiu em um de seus discursos que para se progredir era necessário combater os hábitos do passado e suas tradições, e que para abrir uma nova época para a mocidade era preciso amá-la com paternidade e servir a nobre causa das artes com aquela consciência do homem que não é puramente mercenário. (GALVÃO, 1959, p. 37).

Em Curitiba, muitos dos pais desses jovens eram figuras de destaque na sociedade e davam apoio a Lima, considerando bons os serviços por ele prestados. Isso também ficou registrado nos jornais através dos comentários dos redatores.

Devido a essas relações, Lima tornou-se sócio do Clube Curitibano⁶⁰ em 02 de junho de 1885, tendo sido seu nome indicado por Carlos da Mota Ribeiro. Isso evidencia sua participação social ao lado de personalidades atuantes como o sócio fundador Ildefonso Pereira Correia – o Barão do Serro Azul. Anos mais tarde, Lima também passou a fazer parte da Sociedade Treze de Maio⁶¹, apoiando e divulgando as ações do clube em seu periódico *A Arte*.

É interessante perceber que Mariano de Lima e Ildefonso Pereira estavam de alguma forma ligados, envolvidos através do trabalho de um e dos investimentos do outro, em causas parecidas ou atuando nos mesmos lugares de prestígio e notoriedade, a exemplo, da construção da Catedral, ou da participação na comissão da Pinacotheca Paranaense. Quando a escola foi criada, Mariano de Lima convidou em 1887 o então Comendador e sua família para visitarem uma aula, pois tal visita serviria de estímulo às alunas. (A ARTE, 1895, p. 100). Também o periódico *A Arte* teve a impressão feita na Imprensa Paranaense, pertencente ao Barão.

⁶⁰ In: Livro de matrícula dos sócios do Clube Curitibano de 1881 a 1889. (CLUBE Curitibano, 1889, p. 9)

⁶¹ Informação contida no livro Ata da Sociedade Treze de Maio, [c. 1890].

1.2 OS PRIMEIROS ALUNOS E O PERCURSO DO ENSINO

A presença de Mariano de Lima na formação artística de alguns jovens na Curitiba daquele período foi bastante marcante. O ensino de desenho e pintura iniciado pelo artista antes mesmo da concretização de suas intenções de criar uma escola, ocorreu a partir da oferta de seus ensinamentos no Gabinete de Pintura, que funcionava no Hotel Camacho e depois no Grande Hotel, conforme mencionamos anteriormente.

As pretensões de Mariano de Lima foram amplamente divulgadas nos jornais, nos quais ele oferecia seus préstimos de artista, marcando também oficialmente o início de sua atividade de docente. Além dessas divulgações, que indicavam os predicados artísticos de Mariano de Lima, também já começavam a ser publicados nos jornais do ano de 1885 elogios e comentários sobre a produção de alguns de seus alunos.

Portanto, diante do exposto, esse item procura apresentar um recorte bem específico que discute alguns momentos da trajetória de ensino vivenciada por dois de seus alunos. Eles foram eleitos devido à visibilidade de seus nomes nos periódicos locais, e pela possibilidade de acesso a algumas de suas produções, a partir das quais seria possível identificar elementos do encaminhamento metodológico desse ensino.

No Paraná, como podemos perceber pelos jornais, a iniciativa de Lima recebeu apoio, a exemplo dos pais dos alunos, que confiaram nos seus ensinamentos. No Rio de Janeiro, a oferta de ensino de desenho por professores particulares já acontecia e a preocupação pela qualidade desse trabalho foi mencionada em 1854 por Manuel de Araújo Porto-Alegre, que propôs ao Governo Imperial certificar os professores realmente habilitados. Essa concessão de certificados seria feita pela Academia de Belas Artes e auxiliaria os pais “ignorantes nas artes” a não serem iludidos por homens que não possuíam a menor noção de desenho. De acordo com seus argumentos, a mocidade não poderia se aventurar a perder um tempo preciso de sua educação com homens que só tratavam de seus interesses e visavam o lucro de forma imoral. (GALVÃO, 1959, p. 71).

Entre os primeiros alunos a se iniciarem nas belas artes com Mariano de Lima e a se destacarem no cenário curitibano encontramos os nomes de Francisca Cândida Munhoz⁶² e de Paulo Ildefonso D'Assumpção.

Francisca Munhoz, desde o início de seu aprendizado, já teve suas primeiras telas expostas na vitrine do Bazar das Modas. Entre esses trabalhos estavam pinturas a óleo e desenhos a crayon, segundo os jornais, inclusive tirados do natural⁶³, além de flores⁶⁴. Um de seus trabalhos foi oferecido ao Sr. Taunay, então Presidente da Província no dia em que ele completaria anos, uma homenagem ao seu avô, Barão Nicolao de Taunay, fundador da Academia de Bellas Artes no Rio de Janeiro. Diante dessas ações, Francisca já era considerada “um dos mais belos talentos de nossa esperançosa mocidade, distinta discípula do muito distinto professor Mariano de Lima”. (PINTURA..., 1886, p. 2).

Para Domingos van Erven⁶⁵ (2012), Francisca foi uma jovem que se destacou no meio curitibano, sendo citada diversas vezes nos jornais locais. Segundo o autor, ela teve um papel pioneiro ao evidenciar as potencialidades intelectuais da mulher e serviu de exemplo para as demais. Inscrevia-se, por exemplo, nos “exames gerais, de preparatórios”, avaliações estas que eram requisito para o ingresso em cursos superiores fora da capital. Em diversas matérias, muitas vezes, era a única candidata inscrita, e nos exames sempre se saía muito bem, sendo aprovada com distinção. (ERVEN, 2012). Mesmo assim, como na época não era costume as jovens abandonarem a Província para estudar fora, ela dedicou-se ao magistério, pois esta já era uma tradição da família desde sua tia-avó, Rita Anna de Cássia Franco, que no ano de 1833 tornou-se a primeira professora pública para meninas de Curitiba. (CARNEIRO JUNIOR, 2013, p. 174). Por ocasião da cerimônia de reinstalação da Biblioteca Pública em Curitiba, que contou com a presença do presidente Taunay,

⁶² Francisca Cândida Munhoz nasceu em 22 de abril de 1869 e faleceu em 23 de dezembro de 1942, filha do primeiro casamento de Alfredo Caetano Munhoz. Segundo Domingos van Erven (2012) Francisca Munhoz abortou sua carreira artística e assumiu o papel de esposa e mãe, de certa forma adequando-se as limitações sociais da época, inibindo sua ascensão de artista mulher.

⁶³ BELLAS ARTES, GAZETA PARANAENSE, 04 abr. 1886, p. 3.

⁶⁴ GAZETA PARANAENSE, 25 out. 1886, p. 3.

⁶⁵ Para mais informações acesse o blog do autor: ERVEN, 2014.

Francisca Munhoz proferiu discurso acompanhada de seu colega, Ermelino Agostinho de Leão. (ERVEN, 2012).⁶⁶

É interessante refletir sobre essa outra teia de encontros, pois Francisca fez homenagem ao avô de Taunay, realizando uma pintura sob a orientação do professor Mariano de Lima, como mencionamos anteriormente e, na Biblioteca Pública proferiu discurso também na presença do presidente da Província. Taunay, por intermédio desse trabalho, provavelmente teve essa e outras oportunidades de conhecer o trabalho de Mariano de Lima, vindo posteriormente a incentivá-lo a fundar a escola e a permanecer em Curitiba onde, além de Francisca Munhoz, tantos outros jovens passaram a ser beneficiados por seus ensinamentos. A convivência desses personagens nos mesmos ambientes possibilitava um estreitamento das relações, ampliando essa rede de sociabilidade.

Francisca Munhoz foi representada em uma litografia publicada na Revista do Paraná em 1887, sendo retratada no atelier enquanto realizava sua produção artística. A imagem representada na Figura 6 provavelmente foi feita a partir da fotografia⁶⁷ abaixo indicada pela Figura 7, pois era um costume da época publicar reproduções de imagens fotográficas, principalmente por questões técnicas e de custos. Neste mesmo ambiente notamos a presença de outras jovens, inclusive crianças. As jovens estão posicionadas de uma forma em que podem observar o quadro sendo pintado por Francisca. Já as crianças estão posicionadas logo atrás da tela. Dessa maneira, acreditamos que não seriam elas o tema da pintura, devido ao ponto de vista registrado, pois estão sendo encobertas pelo cavalete de pintura. A presença das crianças nos proporciona alguns questionamentos, como por exemplo, se este seria um espaço escolar ou um ambiente doméstico.

⁶⁶ Acreditamos que o autor estava se referindo a Ermelino Agostinho de Leão (1866- 1907), filho de Agostinho Ermelino de Leão nascido em Paranaguá (1834–1901). Leão filho casou-se com Maria Clara de Abreu Leão por volta de 1890 e tiveram vários filhos, entre eles: Agostinho (1892-1892), provavelmente falecido, Agostinho Ermelino de Leão (1892- 1953), Dolores Leão de Macelo, Agilio Leão, Ivo Abreu Leão, Ruy Leão, Maria Clara Leão de Macedo, Luiz Abreu Leão. Ermelino Agostinho de Leão também foi diretor do Museu Paranaense. (PALACETE LEO JUNIOR, 2013).

⁶⁷ Não foi possível localizar a litografia original, portanto apresentamos essa imagem extraída da Revista do Paraná. Mesmo que em baixa qualidade, mas como forma de proporcionar ao leitor uma noção deste ambiente de estudo utilizamos também a imagem publicada em ARAUJO (2006, p. 43).

Desde a publicação desta imagem em 1887, sempre se fez a indicação que se tratava de uma aula na Escola de Desenho e Pintura. Mas nos cabe discutir se este local seria ou não uma das salas da Escola dirigida por Lima, em oposição a alguns autores que confirmam a legenda da imagem. Levamos em consideração uma reportagem noticiada no jornal *Gazeta Paranaense*, que informava que havia sido realizada uma visita no Atelier de D. Francisca Munhoz e que lá puderam observar entre os retratos feitos por ela, um esboço que estava realizando do Dr. Manoel Eufrásio Correia. (*A ARTE*, 1895, p. 99). Isso indica, portanto, que a própria artista já possuía, pelo menos alguns anos mais tarde, seu próprio ambiente de trabalho.

Destacamos também, ao observar a imagem, que é possível notar que este ambiente não apresenta características de uma instituição escolar, pois não possui trabalhos expostos ou de outros alunos, também não havia outros alunos pintando e nem outros exemplos de modelos para estudo, além do vaso de flores e da figura de gesso dispostas sobre a mesa. Lançamos, portanto, a hipótese de que não se trata de um ambiente escolar, mas do atelier particular da artista representada.



Figura 6 – FIGUERAS, Narciso. Francisca Munhoz no Atelier, 1887. Litografia. p&b.
Fonte: Revista do Paraná.



FIGUERAS, Narciso. A aluna Francisca Munhoz trabalhando em um dos ateliers da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. 1887. Litografia.

Figura 7 – FIGUERAS, Narciso (atribuída). Francisca Munhoz no atelier, 1887. Escola de Desenho e Pintura. Fotografia.

Fonte: ARAÚJO, 2006.

A imagem acima foi identificada emoldurada no canto inferior esquerdo da fotografia da Sala da Direção da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. Entre as obras produzidas por Francisca Munhoz, localizamos no acervo do Museu Paranaense o retrato do Capitão Hipólito José Alves de Araújo⁶⁸, datado de 1887, pintura esta também localizada no lado superior esquerdo. O quadro, conforme detalhe, apresenta a assinatura da artista em vermelho no canto inferior direito em diagonal⁶⁹ e o nome do retratado e a data em baixo centralizada. (Figura 8).

⁶⁸ Nasceu em Antonina – PR e faleceu na mesma cidade em 1857. Comerciante, fundador da firma Alves e Araújo, com sede em Morretes. Exerceu vários cargos públicos como o de Contratador dos Direitos Nacionais em 1824, Juiz de Paz de Morretes em 1838. Casou-se com Maria Rosa de Araújo. Pai do Comendador Antonio Alves de Araújo e do Conselheiro Manoel Alves de Araújo.

⁶⁹ Não se trata de uma observação significativa ao trabalho como um todo, mas constatamos e consideramos interessante comentar ao leitor que a assinatura da autora, o nome do representado e a data de 1º de maio de 1887 foram escritos com tinta vermelha posteriormente. Percebe-se que o texto contorna o formato da moldura. Isso nos indica

A aluna de Mariano de Lima representou o Capitão em meio corpo, com o rosto levemente inclinado na posição chamada de três quartos, nem bem de frente nem bem de perfil. Essa parte não possui grandes contrastes de claro e escuro que indicariam a presença de um foco de luz direcionado ao modelo. O volume do rosto foi feito com suaves gradações tonais. O gênero de pintura de retratos é bastante frequente na tradição da pintura de cavalete.



Figura 8 – MUNHOZ, Francisca. Retrato do Capitão Hipólito José Alves de Araújo. 1887. Óleo sobre tela, 72x59 cm. Acervo: Museu Paranaense.

que o quadro foi primeiro emoldurado e assinado posteriormente. Esta consideração nos auxiliou na identificação de que o mesmo já sido exposto na escola de Mariano de Lima), na parte superior esquerda do ambiente. Vide detalhe com a assinatura na próxima página.



Figura 9 – Detalhe com o nome do retratado, data e assinatura da autora.

A representação da vestimenta tem características bem semelhantes à pintura de autoria de seu professor apresentada anteriormente (Figura 4) e a cor no fundo da imagem apresenta uma variação grande de tonalidade entre ambos os lados atrás do personagem.

Já procurando estabelecer um diálogo com o programa que, mais tarde, foi proposto pela Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, podemos considerar que para que um aluno pudesse chegar a realizar um retrato, antes ele passaria por uma série de etapas e de aprendizados técnicos. Por exemplo, para a elaboração de um retrato de modelo vivo, são necessários conhecimentos prévios em desenho de figura, anatomia, desenho com modelo de gesso e pintura a óleo. Vale ressaltar que para realizar retratos de modelos de gesso, o aluno já havia passado por várias etapas de desenho (linear, de figura, de ornato) assim como, de pinturas de flores ou paisagens, utilizando técnicas como pastel e aquarela, entre outras⁷⁰.

Além da relação técnica da elaboração de um retrato, podemos estabelecer uma ligação mais ampla, fazendo-nos a mesma pergunta que fez Charles Baudelaire: que imaginação era necessária para fazer um retrato? “Para pintar minha alma, minha alma tão visível, tão clara, tão evidente?” E respondeu: “Eu posso, na realidade sou eu, o modelo, quem consente em fazer o grosso do trabalho. Sou o verdadeiro fornecedor do artista. Sou eu sozinho, toda a matéria”. (BAUDELAIRE, 2006, p. 128).

⁷⁰ Iremos esclarecer sobre essas categorias de desenho e pintura ao longo do texto.

Para o autor, nos parece que o resultado da composição, está diretamente ligado com a relação estabelecida entre o sujeito representado e o artista, em que o primeiro precisa se permitir inteiramente ser representado e o segundo, enxergar além do modelo, ultrapassando os limites do domínio da pintura e da destreza técnica. Baudelaire assegura,

O retrato, um gênero de aparência tão modesta, necessita de uma imensa inteligência. É preciso certamente que a obediência do artista seja grande, mas sua intuição deve ser equivalente. Quando vejo um bom retrato, adivinho todos os esforços do artista, que inicialmente deve ter visto o que se dava a ver, mas também intuído o que se ocultava. (BAUDELAIRE, 2006, p. 128).

Quando apresentado ao público, o quadro da aluna foi motivo de elogios, pois a partir dele que Francisca Munhoz foi citada no Jornal Dezenove de Dezembro como uma jovem que possuía vocação e extraordinário gosto estético, qualidades estas consideradas importantes nas artes (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 1887, p. 3).

Outra aluna que dividia as atenções dos jornais era a Sra. D. Amelia Ribeiro, que, segundo um dos artigos, fizera um mimoso trabalho a lápis, que também foi exposto no Bazar de Modas, junto com o da Sra. D. Francisca Munhoz. (BELLAS ARTES, 1886, p. 3).

Também entre as publicações, encontramos o nome de outro aluno que estava com um retrato a crayon exposto em uma vitrine da cidade. A loja era chamada Sapato Gigante e o aluno era Benedicto Vianna. Segundo a nota do jornal indicava, esse aluno estava apresentando grande progresso e revelava grande aptidão para a pintura. (GAZETA PARANAENSE, 29 mai. 1888, p. 2).

Foi possível notar que menções feitas aos alunos de Mariano de Lima sempre valorizavam o trabalho de orientação realizado pelo professor demonstrando que os alunos tinham talento, indicando também que eles teriam um futuro de relevo nas artes.

Paulo Ildefonso D'Assumpção, outro aluno que obteve destaque, como mencionado nessa pesquisa, foi citado nos jornais da época, pois já estava em contato com Antônio Mariano de Lima antes mesmo da criação da escola, tendo sido um de seus auxiliares na pintura cenográfica do Teatro São Theodoro. (LIMA, 1886, p. 2). Mais tarde foi aluno da Escola de Belas Artes e Indústrias e por intermédio da

instituição, que premiava com medalhas e bolsas os alunos que se destacavam, foi estudar na Corte. Foi aluno na Academia Imperial de Belas Artes e foi professor do Liceu de Artes e Ofícios. Anos mais tarde, retornou à cidade de Curitiba e tornou-se também professor da instituição em que estudou. Em 1894 fundou e dirigiu o Conservatório de Belas Artes. Posteriormente, em 1909, com a criação das Escolas Federais por Nilo Peçanha, Assumpção foi indicado para dirigir e lecionar na Escola de Aprendizes e Artífices, cargo que exerceu até pouco tempo antes de falecer. (STRAUBE, 2009, p. 13–16).

Ainda enquanto aluno de Mariano de Lima na Escola de Belas Artes e Indústrias, Paulo D'Assumpção realizou, dentre outros trabalhos, uma pintura de paisagem (Figura 9)⁷¹, representando o Mercado Municipal, em primeiro plano, e a Casa de Câmara e Cadeia⁷² da cidade, logo em seguida, datada em 1886. Conforme já mencionamos, a Igreja Matriz, ao fundo, à direita, estava em construção e no período em que Paulo D'Assumpção a registrou, os andaimes ainda envolviam as torres. No alto, as esferas e os para-raios já haviam sido instalados por Mariano de Lima.

Essas construções estavam localizadas aproximadamente a cinco quarteirões do prédio da escola que inaugurou no mesmo ano da realização desta pintura e do hotel em que Mariano de Lima estava instalado. Portanto, este trabalho pode ter sido feito no período em que Assumpção foi aluno do Gabinete de Pintura ou logo depois da inauguração da escola.

⁷¹ Obra pertencente ao Museu Paranaense. Possui a seguinte descrição: Mercado Municipal e Casa de Câmara e Cadeia Pública, situada à Praça Generoso Marques, ao fundo a Catedral em Construção. Curitiba de 1886.

⁷² No ano de 1912 esse prédio foi demolido e em seu lugar foi construído o Paço da Liberdade, prédio que serviu de prefeitura na época. Segundo Heitor Borges de Macedo foi a partir desse momento que Curitiba começou a 'se enfeitar'. Esse embelezamento começou pela reestruturação do entorno do antigo Mercado, atual Praça Generoso Marques, local que se tornou um ambiente mais agradável e livre dos animais e dos maus odores. (MACEDO, 1983, p. 11–12).



Figura 9 – ASSUMPÇÃO, Paulo Ildelfonso D'. *Mercado Municipal e Casa da Câmara e Cadeia*. 1886. Óleo sobre tela, 48X39 cm. Acervo: Museu Paranaense.

Observando o detalhe da obra de Paulo D'Assumpção, identificamos que ele registrou o desenvolvimento arquitetônico da cidade, e colocou em prática alguns dos procedimentos de ensino de desenho e de pintura. Podemos perceber que, anos mais tarde, esses encaminhamentos foram organizados em forma de conteúdos no programa da escola, como o desenho linear, a perspectiva e a pintura de paisagens a óleo. Outros conhecimentos também se faziam necessários, como a localização do ponto de fuga para a representação da profundidade e a sombra projetada, realizada através da gradação tonal.

Para a realização deste trabalho, podemos dizer que foram contempladas as palavras de Porto-Alegre, que considerava a perspectiva e o estudo da luz a gramática do artista (GALVÃO, 1959, p. 28) como elementos fundamentais para a estrutura da obra⁷³.

⁷³ Sobre eles, trataremos com mais profundidade no segundo capítulo.



Figura 10 – Detalhe da obra *Mercado Municipal e Casa da Câmara e Cadeia*. (Intervenções realizadas pela autora).

Este trabalho pode ter sido realizado ao ar livre, diante da proporção do Mercado em relação à Casa de Câmara e Cadeia e à Igreja Matriz. Já as construções localizadas na extrema esquerda da tela fogem à proporção em comparação à figura central. Elas sofreram redução e foram representadas em tamanho menor em comparação com a figura central, considerando as técnicas de perspectiva.

São poucas as obras de Assumpção que permanecem acessíveis ao público: três delas estão no acervo do Museu Paranaense, entre elas a Figura 9, uma pintura de ruínas de uma construção e um retrato de Zacarias de Góes e Vasconcellos, executado a crayon sobre papel, datados de 1886. Há também uma escultura de Jesus Cristo, que se encontra no Cemitério Municipal São Francisco de Paula, no túmulo da família Hauer, executada entre 1900 e 1902. (BRANTES, 2009, p. 14).

Porém, segundo a descrição de Narciso Figueiras na Galeria Illustrada (20 fev. 1889) pelo menos 25 quadros de Assumpção constavam de uma exposição realizada na residência dos pais do artista, o que nos faz crer na existência de uma produção em maior número do que a conhecida atualmente.

Lima concedeu bolsa de estudo em sua escola para Paulo D'Assumpção, que também foi bom aluno no Instituto Paranaense. Assumpção foi aprovado para cursar engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, mas devido à falta de adaptação à rigidez do curso, em 1887 matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes. (BRANTES, 2009, p. 12).

Ao se transferir para o Rio de Janeiro, D'Assumpção estudou pintura, escultura, arqueologia e história da arte, também lecionando na instituição em que ingressara. Lá, teve como professores Rodolfo Bernadelli⁷⁴, Henrique Bernadelli, Rodolfo Amoedo, Victor Meirelles e Zeferino Costa e foi colega de Eliseu Visconti. (BRANTES, 2009, p. 12), figuras de destaque no cenário nacional. Parte desse grupo, como Visconti e os irmãos Bernardelli, liderou um grupo de renovadores intitulado mais tarde de “modernos”, contrapondo-se aos “positivistas” que se estabeleceram dentro da AIBA no início do período republicano⁷⁵. (COUTOb, s/d, p. 1-4).

⁷⁴ Conforme o original.

⁷⁵ Os assim chamados “modernos” defendiam uma renovação no ensino de arte ministrado no país, mas consideravam que à Academia continuava cabendo um papel determinante nesse processo. O projeto que apresentaram ao governo, que enfatizava, particularmente, a necessidade de se valorizar a individualidade de cada aluno no processo de aprendizagem; o que correspondia à visão, então em voga, de que o ensino nas academias tradicionais era inibidor do talento pessoal. Em termos práticos, porém, o projeto dava mais ênfase à necessidade de se alterar o regulamento e a grade curricular da instituição, do que, propriamente, alterar de forma significativa os princípios pedagógicos que presidiam o ensino em seu interior. Em contrapartida, os chamados “positivistas” encaminharam em 1890 ao governo republicano um projeto de reformulação do ensino de artes plásticas no país, elaborado por Montenegro Cordeiro, Décio Vilarés e Aurélio de Figueiredo, os três principais expoentes do grupo. Na Introdução do documento, seus autores procuram legitimar-se pela identificação ideológica com o novo regime. Consideravam ainda que a Academia apresentava custos excessivamente altos para os poucos resultados que produzia. Para eles as artes eram um importante instrumento de regeneração do povo, e acreditavam ser dever dos governos estender o seu ensino ao conjunto da população, sem distinção de classe. Os fatos evoluíram a favor dos modernos e a antiga Academia ganhou, então, um novo estatuto e passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Mesmo com a aprovação do novo estatuto e a renovação do seu corpo docente, entre a antiga AIBA e a nova ENBA existem mais traços de continuidade do que de ruptura. (COUTO, 2015, p. 1– 4).

Anos mais tarde, o ex-aluno de Mariano de Lima, ainda residindo no Rio de Janeiro, atendeu aos pedidos de seu professor, enviando excelentes cópias de modelos clássicos para desenho de figuras e ornatos. Conforme conferido pelo jornal, estavam entre esses modelos duas telas consideradas magníficas, entre elas: “Sacra Família” de Bartholomeu Schidonio, de Parma, e “Gênios Brincando”, de autoria de Sarazena, da cidade de Genova, ofertadas por Manuel Pereira da Silveira Junior. (ESCOLA de pintura, 1889, p. 1). Esses eram considerados modelos que faziam jus à grande escola italiana. As cópias oferecidas eram do ano de 1841, sendo que os originais faziam parte coleção de pinturas notáveis da Imperial Academia de Bellas Artes da Corte. (ESCOLA de pintura, 1889, p. 2).

De volta ao Paraná, Assumpção foi convidado a ser professor na Escola de Belas Artes e Indústrias, assumindo a cadeira de escultura, conforme nomeação em 29 de setembro de 1890. (PARANÁ, out. 1890).

Depois de determinado tempo, o relacionamento de Paulo D’Assumpção com o diretor Mariano de Lima ficou estremecido pois os dois passaram a disputar o espaço de ensino no Paraná. Depois que Assumpção regressou a Curitiba em 1890, fundou o Conservatório de Belas Artes e também assumiu a cadeira de desenho no Ginásio Paranaense⁷⁶. Segundo Santana (2004, p. 79), Assumpção teve uma carreira meteórica e começou a projetar sua própria escola, fazendo severas críticas a Mariano de Lima⁷⁷.

Ficam assim, aqui destacados, estes que foram alguns dos primeiros alunos de Antônio Mariano de Lima no Paraná e que já se destacaram mesmo antes da criação da escola. Pode-se perceber, pelos exemplos apresentados, que alguns conteúdos para o ensino de desenho e pintura já havia sido colocados em prática pelo professor e artista, constituindo uma experiência inicial para as ações que mais tarde empreenderia.

⁷⁶ Paulo D’ Assumpção a partir de 1908, quanto oficial do gabinete de Vicente Machado, fundou e dirigiu a Escola de Aprendizes e Artífices de Curitiba. Também são de sua autoria os desenho do escudo da Universidade do Paraná (1912) e da escuderia paranaense (1893). (DICIONÁRIO..., 1991, p. 115).

⁷⁷ Não pretendemos abordar as disputas e os problemas de convivência que se estabeleceram entre Mariano de Lima e Paulo Assumpção, pois, a pesquisa de Santana (2004), entre outros aspectos, já aprofundou essas ponderações.

Diante do exposto, percebemos que desde as primeiras aulas dadas por Mariano de Lima, ele já apresentava um método de ensino pautado na tradição acadêmica e nos principais gêneros pictóricos como a paisagem e o retrato. Segundo Castanha (2007, p. 418) os métodos de ensino são fruto da experiência histórica, construídos socialmente, e por isso, o aparecimento de um método não significa o desaparecimento do outro. Sobre essas metodologias falaremos mais adiante.

1.3 ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E LICEU DE ARTES E OFÍCIOS: MODELOS PARA O PARANÁ?

O ensino de desenho e pintura para os iniciantes partia de exercícios pautados em modelos. Essa informação foi corroborada por diversas fontes ao longo desta pesquisa, o que culminou por influenciar a presente abordagem, que amparou-se nesse dado para analisar o processo de estruturação da Escola.

Já com a Escola em pleno funcionamento, encontramos indicações de que Mariano de Lima teria se inspirado em duas instituições já existentes, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e o Liceu de Artes e Ofícios.

Nas publicações da revista *A Arte*, Mariano de Lima nos dá indícios de que durante sua estada no Rio de Janeiro teve contato com o Liceu de Artes e Ofícios. A admiração externada e a experiência adquirida diante do trabalho lá realizado pode ter sido significativa para sua decisão de criar sua Aula de Desenho e Pintura em Curitiba. Mais tarde, Lima também demonstrou interesse em deixar claro que conhecia os regulamentos da Academia Imperial de Belas Artes, na época já nomeada com Escola Nacional de Belas-Artes.

Tanto que foram transcritos em dois números do periódico *A Arte* (n. 2 e 3) os Regulamentos Orgânicos da Escola Nacional de Belas-Artes e Instituto-Nacional de Música alusivos aos Estatutos a que se referia o decreto n.983 de 8 de novembro de 1890. O regulamento dividia-se em quatorze seções, que eram por seu turno subdivididas em artigos e capítulos, publicadas na seguinte sequência: Título I – que contemplava o que é a instituição; Título II – da organização do ensino da escola; Título III – do Conselho Superior; Título IV – do pessoal da Escola Nacional; Título V

– da direção da Escola Nacional; Título V – do pessoal docente; Título VII – do pessoal honorário da escola; Título VIII – do regimento escolar; Título IX – das exposições gerais; Título X – dos cursos livres; Título XI – dos deveres do pessoal administrativo; Título XII – Coleções e biblioteca; Título XIII – Disposições gerais e Título XIV – Disposições transitórias. Essa organização definia e transmitia bem o que era necessário para o bom andamento da instituição. (A ARTE, 1895, p. 18–36).

Podemos citar dois indícios de que as instituições supramencionadas de alguma forma teriam servido de modelo para o trabalho de Lima. O primeiro deles foi que ele adotou os métodos da Academia, provavelmente não só por considerá-los os mais adiantados, mas por estar de acordo com os mesmos. O professor tinha a intenção de enviar os alunos para o aperfeiçoamento naquelas escolas, que oportunizavam aos estudantes concursos anuais e prêmios para que pudessem completar os estudos na Europa. (PADILHA, 1895, p. 18). Outros pressupostos importantes também foram absorvidos do Liceu, como os cursos gratuitos, o horário noturno e a admissão de homens e mulheres nas aulas. (SANTANA, 2004, p. 25).

Deste modo, com o objetivo de discutir o ensino de desenho e pintura no cenário paranaense, precisamos aprofundar a reflexão sobre a história do ensino de arte no Brasil no contexto do século XIX, levantando questões relevantes para melhor compreensão do contexto em que a arte surge como disciplina no Brasil, bem como do papel que a Escola de Mariano de Lima desempenhou nesse processo ao longo do século XIX. É importante destacar que o encaminhamento desse ensino se pauta especificamente nas aulas de desenho e que foi com a consolidação do desenho enquanto disciplina que o ensino artístico foi se ampliando no Brasil no período. Segundo Gláucia Trinchão (2008):

Desde o Brasil Império até a contemporaneidade, o comprometimento do saber em Desenho nas instituições dedicadas à instrução de cunho acadêmico, artístico e profissional vem se confundindo com o artístico. Com isso, as histórias desses dois saberes se misturam e ao se tratar da história da Arte geralmente está se falando principalmente da história do Desenho. Como filha de todas as Artes, o Desenho sempre foi analisado pelos aspectos artístico e estético e se constituiu em referência à profissionalização em Arte, inclusive em Portugal e no Brasil. (TRINCHÃO, 2008, p. 17).

Segundo Trinchão, a institucionalização do ensino e a profissionalização no campo do desenho se desenvolveram em íntima conexão com as práticas sociais. O

sistema de ensino sofreu mudanças que foram caracterizadas por essa dinâmica social, que, de certa forma, interferiu nas práticas didáticas e nas técnicas de execução no desenho vigentes em cada época, modificando-as ou conservando-as. O desenho, enquanto saber, deveria ser ensinado no espaço escolar público e sua institucionalização ocorreu ao longo de todo o século XIX. (TRINCHÃO, 2008, p. 17).

O processo de institucionalização do conhecimento em desenho, como disciplina escolar nas escolas públicas brasileiras, teve suas origens na derrocada da influência educativa dos jesuítas, com a intervenção do Ministro do governo monárquico Marquês de Pombal e a reforma educativa iniciada, nos finais do século XVIII, que construiu as bases do ensino estatal. Segundo Trinchão:

O Marquês proibiu os jesuítas de exercerem autoridade sobre a educação nacional, de exercerem a profissão de magistério e, por fim, determinou a expulsão das ordens religiosas dos territórios de domínio português, trazendo a responsabilidade da educação nacional para o Estado. (TRINCHÃO, 2006, p. 2).

Desde 1759, com a expulsão dos jesuítas do Brasil, o ensino antes administrado pela Igreja, passou aos domínios do Estado, e as ações dos poderes públicos, em matéria de ensino secundário, ficaram restritas à criação de algumas “cadeiras” ou “aulas” avulsas, entre elas, latim, francês, filosofia, retórica e geometria, que se destinavam a dar o preparo básico para cursos superiores. Os conhecimentos artísticos ficavam restritos às aulas de geometria, que apresentavam conteúdos mais voltados para as ciências exatas. (TRINCHÃO, 2006, p. 3).

As três primeiras décadas do século XIX representaram o início das investidas na construção desse sistema público, mas que só vieram a se fortalecer no Brasil nas décadas finais daquele século. (TRINCHÃO, 2006, p. 3). Eram os ecos das concepções jesuíticas que orientavam nossa cultura quando D. João VI aqui chegou, persistindo ainda depois da chegada da Missão Francesa. Segundo Barbosa (1978), isso se deveu ao fato de que nenhum sistema de ensino fora estruturado para substituir a organizada rede escolar jesuítica. (BARBOSA, 1978, p. 20).

A primeira ação oficial de que se tem notícia para que se estabelecesse o ensino de arte no Brasil, foi a Aula Pública de Desenho e Figura, estabelecida por carta

régia de 20 de novembro de 1800⁷⁸. Porém, esse ensino teve início com a criação da Escola Real das Ciências Artes e Ofícios, por Decreto-Lei de D. João VI, em 12 de agosto de 1816 (ESCOLA DE BELAS ARTES, 2014). Segundo esclarece Schlichta (2006),

Embora uma escola fizesse parte dos planos de melhoria das condições de vida na capital da monarquia portuguesa, o decreto de sua criação como Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios, só foi promulgado em 12 de agosto de 1816, cinco meses após a chegada da Missão Francesa. Mas, nesses moldes a Escola não chegou a funcionar. Por novo decreto, de 12 de outubro de 1820, passou a se chamar: Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Sob essa nova denominação, a Real Academia, de acordo com Campofiorito, pareceu aproximar-se da Academia de Londres evidenciando mais uma vez a velha prática de importação de projetos artísticos que se tentou implementar. Ainda em 1820, sob a tutela do Império e por decreto de 23 de novembro, ocorre a criação da Academia Imperial de Belas Artes. Mas, a Escola, de fato, só viveria uma situação mais estável durante o Segundo Reinado, principalmente em razão dos auxílios de D. Pedro II, que passou a distribuir bolsas para o exterior e financiamentos. (SCHLICHTA, 2006, p. 65).

Segundo Patrícia Rita Cortelazzo (2004, p. 33), a vinda da Missão Artística Francesa representou para a tradição historiográfica o marco inicial para uma nova fase do ensino sistematizado das artes.

Nesse contexto, a chegada da família real e sua corte ao Brasil favoreceu de forma decisiva o impulsionamento da arte brasileira, pois tinham um ambicioso plano de criar uma imagem para um país que, em breve, passaria à categoria de Reino. (CORTELAZZO, 2004, p. 33).

O rei D. João VI contratou artistas franceses de renome para virem ao Brasil e remodelarem a cidade do Rio de Janeiro. A proposta fazia parte de um projeto que

⁷⁸ Conforme a conferência do Dr. Rodrigo Octávio de Langgaard Menenes (1866-1944), lida pelo Dr. Rodrigo Octávio Filho, por ocasião das comemorações do dia 11 de agosto (iniciada em 1827, data do decreto de criação de escolas superiores de Direito), mencionou que a carta régia mandava nomear o artista Manuel Dias de Oliveira, natural do Brasil e residente no Rio de Janeiro, professor da aula régia de desenho e figura, inclusive com o mesmo ordenado que os professores de filosofia. Essa primeira escola de Belas Artes foi inaugurada na própria casa do artista, em frente à igreja do Hospício, com “uma aula de nu”, que, como informava o já mencionado Moreira de Azevedo, era concorrida pelos poucos artistas que havia até então. (OCTAVIO, 1927, p. 399).

tinha como objetivo tornar a cidade o mais parecida possível com os centros urbanos europeus e, dessa forma também atrair investimentos estrangeiros. Na verdade, a vinda da Missão Artística Francesa em 1816 atendeu tanto aos interesses do governo, quanto dos artistas, pois esses “estavam desejosos de explorar novas terras depois de terem perdido seu poder e prestígio na França, após a queda de Napoleão” (BUENO, 2009, p. 180).

Schlichta (2006) sustenta que para D. João VI os “socorros da estética” significavam principalmente a promoção, difusão e instrução de conhecimentos indispensáveis aos homens. Em outras palavras, a instauração da corte no Rio de Janeiro exigia homens com valores e comportamentos condizentes com a nova sociedade de corte, se diferenciando da velha elite colonial, preparados para fixar e consolidar uma ordem social e urbana que, refletindo os novos ares, levaria a “boa sociedade” à civilização. Nesse caso, os “socorros da estética” nas palavras da autora, despertariam o “Brasil de sua modorra secular”, assimilando a estética da noção de civilidade aformoseando a cidade. (SCHLICHTA, 2006, p. 58).

Com a chegada ao país da Missão Artística Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton⁷⁹, viabilizou-se um projeto do ensino artístico em nosso país baseado nos pressupostos neoclássicos que se diferenciavam do que havia aqui antes. Lebreton escreveu ao Conde da Barca, então Ministro do Estado, propondo uma série de sugestões de como se deveria estabelecer uma escola de belas artes. Segundo ele, colocar esse propósito em prática não teria tanto brilho ou prazer, mas sim, seria muito útil e teria muita influência. Essa proposta era pautada em seu conhecimento sobre o que já havia sido feito na França, no México e diversos outros lugares por artistas e professores, contemplando detalhes sobre as aulas de desenho, pintura, gravura e arquitetura e suas aplicações para os ofícios. (LEBRETON, 1816).

Durante a primeira década, empecilhos burocráticos retardaram muito o início das aulas na Academia, obrigando os profissionais contratados a aguardar seu desenlace. Para compreender as razões dessa demora, é necessário destacar alguns dos acontecimentos ocorridos. Durante os anos 1815 e 1816, quando

⁷⁹ Joaquim Lebreton nascido em Saint- Méen-le-Grand na França em 1760, falecido no Rio de Janeiro em 1819. Foi professor, administrador e legislador. Veio ao Brasil sob a proteção da família real portuguesa em 1816, encarregado de chefiar a Missão Artística Francesa. Faleceu poucos anos após sua chegada ao Brasil, portanto, sem lograr implementar seus projetos de um ensino artístico sistematizado.

começaram as negociações para a contratação do grupo de artistas e artífices, as negociações ficaram a cargo do Conde da Barca, passando depois disso às mãos do Marquês de Marialva. (SCHLICHTA, 2006, p. 53).

Durante esse período ocorreram apenas algumas aulas ministradas por Debret⁸⁰ e Grandjean de Montigny⁸¹ numa casa do centro da cidade, que os dois artistas alugaram para essa finalidade. Somente em 1826, já com o prédio próprio projetado por Grandjean de Montigny, teve início o ensino oficial das artes no Brasil, de acordo com o modelo da Academia Francesa, sendo que a Escola passou a chamar-se Academia Imperial de Belas Artes⁸². (ESCOLA de Belas Artes, [20-?]).

Essa espera, segundo Bueno (2009), possibilitou aos artistas tomarem maior contato com a produção local, que lhes causou certo desapontamento, porque a

⁸⁰ Jean Baptiste Debret (Paris, França 1768 – idem 1848) foi pintor, desenhista, gravador, professor, decorador, cenógrafo. Frequentou a Academia de Belas Artes, em Paris, entre 1785 e 1789, tendo sido aluno de Jacques-Louis David (1748–1825). Estudou na École de Ponts et Chaussée [Escola de Pontes e Rodovias, futura Escola Politécnica], onde se tornou professor de desenho. Por volta de 1806, trabalhou como pintor na corte de Napoleão (1769 —1821). Após a queda do imperador e com a morte de seu único filho, Debret decide integrar a Missão Artística Francesa, que veio ao Brasil em 1816. Instalou-se no Rio de Janeiro e, a partir de 1817, ministrou aulas de pintura em seu atelier. De 1826 a 1831, foi professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes – Aiba, atividade que alternou com viagens para várias cidades do país, quando retratou tipos humanos, costumes e paisagens locais. Em 1829, organizou a Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Bellas Artes, primeira mostra pública de arte no Brasil. Deixou o país em 1831 e entre 1834 e 1839, editou, o livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, em três volumes, ilustrado com litogravuras que tinham como base as aquarelas realizadas em seus estudos e observações. (DEBRET, 2015).

⁸¹ Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (Paris, 15 de julho de 1776 — Rio de Janeiro, 2 de março de 1850) foi um arquiteto francês de muita importância no desenvolvimento da arquitetura no Brasil. Em 1815, após a derrota de Napoleão, suas atividades como arquiteto da corte foram interrompidas. Diante desse quadro adverso, aceitou o pedido para integrar a Missão Artística Francesa e veio para o Brasil. Em agosto de 1816, foi nomeado professor de arquitetura da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, designada em 1826, Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), onde permaneceu até sua morte. Em virtude das limitações materiais e técnicas da corte no Brasil, das agitações políticas que marcaram o reinado de Dom João VI e o império, das disputas entre os artistas franceses e portugueses pela direção da Aiba e, mais do que isso, por um ideal de arte e arquitetura, Montigny construiu efetivamente muito pouco no país. Das obras de arquitetura e urbanismo idealizadas no Rio de Janeiro destacam-se as decorações para eventos comemorativos da corte, os chafarizes, a *Casa do Arquiteto*, 1819/1828, atual *Solar Grandjean de Montigny*, na Gávea; a *Praça Monumental do Campo de Santana*, 1827 (não construída); a *Academia Imperial de Belas Artes*, 1816/1826 (demolida) e o edifício da Praça do Comércio, 1819/1820 – atual Casa França-Brasil. (GRANDJEAN DE MONTIGNY, 2015).

⁸² Com o advento da República, a Academia passaria a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes e, a partir de 1971, será denominada Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nome que mantém ainda hoje. (ESCOLA de Belas Artes, [20-?]).

consideraram diferente dos trabalhos que desenvolviam na Europa, principalmente nos aspectos técnicos. (BUENO, 2009, p. 180).

Por isso, é preciso salientar que a produção artística, que precedeu a chegada da Missão, era considerada pela corte como alijada dos acontecimentos artísticos que ocorriam na Europa e incapaz, portanto, de divulgar uma imagem considerada digna desse novo contexto político e social pelo qual o Brasil estava passando. (CORTELAZZO, 2004, p. 34).

A produção local estava ligada às tradições religiosas, com certo predomínio da escultura sobre as demais formas de arte, com a maior parte dessas obras realizada de maneira autodidata, por artesãos e também por escravos. (BUENO, 2009, p. 184). Essas ornamentações não eram bem vistas pelos europeus, pois estavam em franco contraste com suas premissas. De fato, “todos os membros da Missão Francesa eram de orientação determinadamente neoclássica, a qual marcou seus ensinamentos e suas atividades artísticas na Corte” (BARBOSA, 1978, p. 18) e buscavam a pureza e a sobriedade das linhas e das formas, ao passo que as obras locais apresentavam semelhanças com a arte barroca europeia que os artistas da Missão tinham aprendido a combater, desde o período em que trabalhavam na Europa⁸³. Essas obras constituíam uma arte de traços originais que, segundo Barbosa, pode-se designar como barroco brasileiro.

Nossos artistas, todos de origem popular, mestiços em sua maioria, eram vistos pelas camadas superiores como simples artesãos, mas não só quebraram a uniformidade do barroco de importação, jesuítico, apresentando contribuição renovadora, como realizavam uma arte que já poderíamos considerar como brasileira. (BARBOSA, 1978, p. 19).

Segundo Bueno (2009), a proposta pedagógica implantada pelos mestres franceses era inspirada no modelo neoclássico das grandes academias de arte europeias⁸⁴. Defendiam o ensino sistematizado do desenho nos anos iniciais da

⁸³ Segundo Bueno (2009) esse julgamento retrata uma visão dos artistas franceses do início do século XIX e não representa a compreensão atual das obras produzidas no período do Barroco brasileiro, pois, atualmente se tem conhecimento sobre as condições que foram produzidas e considera-se a qualidade estética estava ligada à cultura da época.

⁸⁴ O caráter abrupto dessa transição, potencializado pelo atraso com que o Brasil até então importava modelos da Europa, fez com que a ‘modernidade’ (esse foi o único modelo de

formação do artista, para que esse, então mais preparado e seguro, pudesse realizar suas obras. Com a inauguração da academia e o início oficial das aulas, em 1826, o ensino de Arte no Brasil passou a ser sistematizado. Basicamente:

Ensinava-se na academia o rigor das esculturas antigas e renascentistas, bem como suas regras de proporção e equilíbrio. As formas humanas deveriam seguir os padrões estabelecidos como perfeitos e a pintura histórica era, da mesma forma que na Europa, a mais valorizada. Assim, os alunos contavam com aulas de desenho de observação, de escultura com moldes em gesso copiados dos antigos, desenhos de estampas e de modelo vivo, etapas fundamentais para que tivessem condições de fazer, no futuro, sua opção pelo gênero artístico que mais lhes agradasse. (BUENO, 2009, p. 184).

Essas etapas, a representação a partir da observação de modelos de gesso, copiando figuras bidimensionais, as chamadas cópias de estampas e posteriormente com modelos vivos eram metodologias atreladas aos procedimentos de ensino de professores como Debret. Ele integrou a Missão Artística Francesa e lecionava a cadeira de Pintura Histórica. Esse termo era aplicado não só a cenas representativas de fatos históricos, mas também a cenas tiradas da mitologia e da literatura, de conteúdo moral e edificante, pintadas em estilo nobre e grandioso. Na teoria acadêmica convencional, a pintura histórica era considerada a mais elevada modalidade de arte. (CHILVERS, 2001, p. 256). Era característica dos artistas com formação acadêmica estudar cada detalhe da obra, considerando a posição de cada personagem e a relação entre eles para demonstrar envolvimento na cena. Construíam a figura humana considerando os conhecimentos de anatomia, estudo das vestimentas e faziam uso equilibrado da cor nessas composições. Foram alunos da academia, entre outros, Manuel de Araújo Porto-Alegre e Almeida Junior⁸⁵.

As novas manifestações neoclássicas, implantadas como que 'por decreto' (quase poderíamos dizer que estávamos evoluindo

estilo europeu que recebemos e adotamos contemporaneamente ao seu predomínio e expansão na Europa), representada pelo neoclássico, suscitasse suspeição e resistência popular em relação à Arte. (BARBOSA, 1978, p. 18).

⁸⁵ Almeida Junior tinha uma proposta mais realista, ligada ao cotidiano do povo brasileiro, com cenas de interiores, domésticas. Almeida Junior trabalhava com uma temática regional, trazendo um novo olhar e uma nova proposta artística. (BUENO, 2009, p.186).

artisticamente por decreto do governo), iriam encontrar eco apenas na burguesia, camada intermediária entre a classe dominante e a popular, e que via na aliança com um grupo de artistas da importância dos franceses, 'operando por força do aparelho oficial de transmissão sistemática da cultura', uma forma de ascensão, de classificação. (eles encontram na atividade intelectual tanto de caráter político como de caráter estético condições de ascensão social de classificação que lhes são negadas em outros campos). (BARBOSA, 1978, p. 19).

A autora considera um aspecto que já estava implícito no Decreto de 1816, quando D. João VI criou o ensino artístico no Brasil, a partir da Escola de Ciências, Artes e Ofícios, onde se promoveria a instrução e os conhecimentos indispensáveis em Arte, como um instrumento para modernização de outros setores. As atividades de caráter estético ligadas às artes visuais tiveram pouco prestígio em comparação com a literatura, pois o artista não desfrutava a mesma importância social que era atribuída ao escritor ou ao poeta. (BARBOSA, 1978, p. 20).

O grau de valorização das diferentes categorias profissionais dependia dos padrões estabelecidos pela classe dominante, que, refletindo a influência da educação jesuítica, moldou o espírito nacional, colocando no ápice de sua escala de valores as atividades de ordem literária, demonstrando acentuado preconceito contra as atividades manuais, com as quais as Artes Plásticas se identificavam pela natureza de seus instrumentos. (BARBOSA, 1978, p. 20).

Subjacente a esse discurso está a convicção de que a arte não seria um fim em si mesma, mas algo de natureza ancilar, que teria uma utilidade para outras áreas, sendo sua contribuição no desenvolvimento das demais áreas restrita às atividades manuais.

Segundo Schlichta (2006, p 58) parecia evidente a necessidade de uma "Escola de Ciências, Artes e Ofícios", a qual, em virtude da habilidade política e estética de seus membros, dinamizasse a vida cultural da corte carioca por meio da participação ativa nas decorações das festas públicas, dos salões de baile e das coreografias. A Missão Francesa, do ponto de vista artístico, colaborou na implementação de uma produção voltada para a criação de retratos e de monumentos.

Esse movimento de valorização das instituições artísticas presente na capital brasileira do século XIX chegou ao Paraná por intermédio de Mariano de Lima, que, recebendo apoio ou por iniciativa própria, instigado pelo ensino do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro ou pautado na linha de pensamento europeia, teve papel

decisivo na valorização das instituições artísticas locais. O êxito de Mariano de Lima foi favorecido pelo ambiente propício, que culminou na criação da Escola de Desenho e Pintura, conforme Prosser (2004) afirma:

De uma maneira ou de outra, o que importa é que havia na cidade o ambiente favorável para a criação desta escola, fato comprovado pela sua repercussão na imprensa, pelo engajamento de muitos homens da cultura da cidade como seus professores, pelo número expressivo de alunos que a procuravam e pela qualidade da formação que lhes proporcionou. (PROSSER, 2004, p. 75).

Apesar de se ter acesso a pequenos fragmentos do pensamento da época, é possível perceber indícios de que havia um debate em favor do aparelhamento cultural da cidade. Sem dúvida, esse período de ebulição está diretamente ligado à atuação de personagens que se destacaram nesse ambiente, dialogavam entre si e estavam atualizados diante das transformações que ocorriam além dos limites da Província. Esse fato também poderia ter sido interessante ao Império, pois havia a crença de que se essa efervescência cultural ocorresse, as redes de relacionamentos e parcerias que iam se estabelecendo fortaleceriam essas lideranças e em decorrência desse convívio e compartilhamento de ideias, o desenvolvimento se tornaria realidade.

O Liceu de Artes e Ofícios foi criado em 23 de novembro de 1856, no Rio de Janeiro, com o objetivo de formar artífices e operários industriais especializados, tendo como principal incentivador o arquiteto e educador Francisco Joaquim Bethencourt da Silva⁸⁶, que permaneceu à frente da direção até seu falecimento, em 1911. Discípulo de Grandjean de Montigny na Academia Imperial de Belas Artes, foi responsável por diversas obras públicas realizadas no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e início do XX.

Bethencourt da Silva, considerado grande entusiasta do papel da educação e da arte, ponderava que o Liceu era necessário para dar oportunidade “àqueles que não tivessem meios de instruir-se” principalmente por falta de recursos ou de tempo. (COUTO, [200-], p. 3).

⁸⁶ Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831–1911) foi arquiteto professor e educador brasileiro. Também a grafia de seu nome foi encontrada como Bittencourt da Silva ou Béthecourth da Silva.

O Liceu inaugurou suas primeiras turmas em janeiro de 1858, com 351 alunos matriculados, desempenhando papel importante na democratização do ensino numa época em que somente uma pequena parcela da população frequentava a escola. De fato, além de oferecer cursos noturnos, o Liceu garantiu o acesso de muitas pessoas de baixa renda ao ensino formal. (COUTO, [200-], p. 3).

O periódico *A Arte*, publicado pela Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, ao homenagear o criador do Liceu, apresentou aos leitores versos do próprio Bethencourt: “Aqui o pobre ao rico não se humilha, / São iguaes nessa escola os cidadãos;/ Aqui só vae a gloria do trabalho” (BETHENCOURT da Silva, *A Arte*, 1895, p. 37)⁸⁷. O texto publicado ainda informou que o Liceu disponibilizava para a mocidade o estudo de diversas matérias sem que essa pagasse para aprender.

Para Bethencourt, a formação para o trabalho era o melhor caminho para o progresso do país. Considerava que este seria a divisa da mocidade, emblema da virtude, da honestidade e do progresso. Através do trabalho seria possível mostrar “aos covardes e corrompidos que a inovação não é um atentado” e que deste modo o futuro a eles pertenceria. (BETHENCOURT da Silva, 1857, p. 27).

Segundo os princípios pedagógicos que orientaram a criação do Liceu, seus alunos deveriam receber, além de uma sólida aprendizagem técnica relativa ao seu ofício, possibilitada pelas aulas práticas ministradas em suas oficinas, uma formação teórica de cunho humanístico, que contemplasse e incorporasse os princípios funcionais e estéticos à sua vida cotidiana, o que explica a ênfase dada em suas aulas à aproximação entre indústria e arte. (COUTO, [200-], p. 1). A Instituição oferecia disciplinas do ensino elementar, tais como língua portuguesa, matemática, ciências naturais, geografia, história, línguas estrangeiras e desenho.

O desenho oferecido era considerado por Bethencourt da Silva um precioso ramo dos conhecimentos humanos que, apesar de ainda pouco compreendido, era tão necessário para a formação dos indivíduos como a escrita. (BETHENCOURT da Silva, 1857, p. 17). Era considerado uma disciplina central na maioria dos cursos, desdobrando-se em diversas modalidades, tais como desenho geométrico, industrial, artístico e arquitetônico. Assim, no Liceu qualificaram-se marceneiros, carpinteiros, ourives, gravadores e tapeceiros, entre outros.

⁸⁷ Em citações do periódico *A Arte*, será utilizada a grafia original do documento.

Mas as questões estéticas não foram deixadas de lado. Esse era um dos pilares do ensino ministrado no Liceu, tanto que ao longo de sua existência, muitos alunos que realizaram sua formação na Instituição desenvolveram-se artisticamente e tiveram destaque na arte brasileira⁸⁸.

Outro fator relevante na história dessa instituição, é que o Liceu de Artes e Ofícios nesse período era voltado exclusivamente para homens, sendo mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes (SPBA), que publicou a revista *O Brasil Artístico*⁸⁹. A instituição também realizou mostras de artes plásticas, tornando-se um importante espaço expositivo da capital do país, além da Academia Imperial de Belas Artes⁹⁰. (COUTO, [200-], p. 2). Somente um ano antes dessa exposição, em 1881, o ingresso de mulheres em seus cursos foi admitido.

Pode-se perceber que a instituição dirigida por Bethencourt da Silva apresentou características que serviram de modelo para outras escolas, entre elas a escola de Mariano de Lima, e a atuação de Bethencourt da Silva foi fundamental para esse reconhecimento. Na ocasião em que foi homenageado com uma ilustração na publicação *A Arte* (1895), Silva teve seu retrato feito pelo aluno Benedito dos Santos da Escola de Belas Artes e Indústrias, e recebeu o seguinte comentário da redação:

Bethencourt é lutador por excellencia: elle nunca desanimou diante dos obstáculos que encontrou em seu caminho; deu ao Lyceu toda a sua mocidade e está disposto a dar-lhe todo o resto da vida, – tudo pelo Lyceu. Tão extraordinária é a sua perseverança que um francez illustre que, vindo ao Brazil, visitou o Lyceu, lhe disse <Com 10 homens como vós teríamos em pouco tempo os Estados Unidos da

⁸⁸ Entre os integrantes do Liceu podemos destacar Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Carlos Chambelland e Eliseu Visconti.

⁸⁹ Lançada em 1857, a revista, entre outras coisas, apresentou os discursos da criação da Sociedade Propagadora das Belas-Artes e incentivava o cultivo das belas artes e dos estudos liberais. Reafirmando que mocidade era a força para o futuro e que o trabalho era a locomotiva do progresso.

⁹⁰ A primeira Exposição Geral de Belas Artes da Sociedade Propagadora, por exemplo, aberta em março de 1882, com a presença do imperador Pedro II, reuniu mais de 400 obras, entre pinturas, desenhos, projetos de arquitetura, gravuras, esculturas e fotografias. Entre os expositores estavam artistas brasileiros e estrangeiros radicados no país, como Vitor Meireles, Belmiro de Almeida, Décio Vilares, Ângelo Agostini, Chaves Pinheiro e Marc Ferrez, entre muitos outros. É de se notar que foi nessa mostra que o pintor alemão Georg Grimm expôs pela primeira vez no Brasil suas telas pintadas ao ar livre, que teriam grande repercussão sobre os rumos da pintura de paisagens no país. (COUTO, [200-], p. 2).

América do Sul mais ricos e maiores que os Estados Unidos da América do Norte>. (A ARTE, 1895, p. 37-38).

Por fim, foi destacado no texto do periódico que Bethencourt era um mestre para a Escola de Belas Artes e Indústrias, sendo considerado constantemente como um exemplo, principalmente pela ilimitada dedicação, por vezes sacrificando até suas horas de repouso para repartir com os outros os frutos de sua inteligência. Afirmando ser exemplo a missão dos que querem a regeneração do homem pelo trabalho, dizia que assim o povo alcançaria a prosperidade. (A ARTE, 1895, p. 37-38).

Esses depoimentos contribuem para a compreensão do contexto em que a Escola de Desenho e Pintura ia se inserindo, pois, a partir de sua criação, as ações realizadas pela direção do Liceu do Rio de Janeiro eram tomadas como modelos, incluindo aspectos como a premiação com medalhas e a edição de uma revista. Em se tratando do periódico *A Arte*, vale recordar que em 1855 na AIBA, houve uma sessão pública onde se reuniram os professores para tratar da criação de um jornal, com o nome proposto e unanimemente aprovado de *O Artista* (GALVÃO, 1959, p. 56). A revista *O Brasil Artístico* foi a proposta editada pelo Liceu e, devido a esse interesse de difundir e divulgar seu ideário, pode-se perceber certa aproximação entre os discursos dessas instituições.

Tendo em vista principalmente as bellas-artes, temos um fim duplo, porque não há bellas-artes sem literatura. São elas e foram sempre companheiras inseparáveis: às letras dá-se também o nome de boas-artes. Sabe-se, além disso, que o desenho e a pintura foram os primeiros ensaios da arte de comunicar os pensamentos; que os hieróglifos, os símbolos e as figuras emblemáticas, que vieram substituir a pintura pela falta de extensão e pela dificuldade desta, não são mais do que aplicações do desenho; por muito tempo a escrita não foi senão uma espécie de gravura, e ainda hoje é esta uma das primeiras operações da imprensa. (BETHENCOURT da Silva, 1857, p. 9).

Conforme dito acima, as belas artes e a literatura caminhavam juntas e no periódico *A Arte* veiculou-se que também havia um diálogo entre elas, uma valorização dessas duas linguagens e um equilíbrio na ocupação espacial no periódico. Já no desenho e na pintura, que representam simbolicamente o pensamento, percebe-se que as representações publicadas no *A Arte*, por exemplo,

difundiam os ideais da instituição e os conteúdos desenvolvidos na Escola de Desenho e Pintura. Essas e outras questões serão abordadas mais adiante.

Ainda segundo o discurso de Bethencourt da Silva, a sociedade deveria ser tratada com desvelo, abrindo-se as portas do edifício da escola, e colocando “no altar da pátria e da musa nacional o farol que deve guiar os nossos filhos do estudo, e o futuro das artes, do país e da mocidade estará salvo” (BETHENCOURT da Silva, 1857, p. 27).

Sobre a educação como forma de civilização, a pesquisadora Gláucia Trinchão (2006) afirma:

No Brasil, a institucionalização do ensino público se iniciou pós-independência, a partir da Carta Lei de 25 de março de 1824 que representou a primeira Constituição brasileira e foi outorgada pelo imperador Dom Pedro I. O incentivo chegou também na crença da educação como meio civilizatório, era necessário formar mão-de-obra especializada para atuar num sistema de ensino público eficaz, capaz de contribuir para a constituição da nação, civilizando seu povo e formar o quadro técnico, administrativo e operário. O poder público, também sob a influência de modelos franceses, adotou a idéia de criação de Escolas Normais e de Liceus nas províncias como meios eficazes de construção e expansão rápida de um sistema de ensino eficiente e qualificado. (TRINCHÃO, 2006, p. 3).

Segundo a autora, o ano de 1836 marcou o início da criação oficial dos liceus brasileiros. A disciplina de desenho linear compôs o currículo da educação secundária, nos recém-criados Liceu e Escola Normal na Bahia. Um agregou as cadeiras avulsas e as aulas públicas da capital e formava Bacharéis em Letras, e a outra capacitava professores e professoras de primeiras letras. (TRINCHÃO, 2006, p. 4). Para lecionar na cadeira de desenho, música e línguas, concorriam aqueles que estavam ou se julgavam mais habilitados, e conforme determinação para as demais cadeiras o título acadêmico seria obrigatório. (MOACYR, 1939, p. 75)

Segundo Gláucia Trinchão (2006, p. 9), foi a partir da segunda metade do século XIX que o conhecimento em desenho foi valorizado em nível mundial, devido à expansão industrial e dos eventos internacionais, como por exemplo a Exposição Universal de Londres em 1851⁹¹, ganhando espaço significativo nos currículos dos

⁹¹ Para saber mais sobre as exposições vide: PESAVENTO (1997).

cursos secundários dos liceus. A autora afirma que, apesar da fragilidade do sistema de ensino, tanto no Brasil quanto em Portugal, o desenho foi se configurando como disciplina importante. Na década de 1840, o desenho teve representatividade nas propostas de formação da classe operária e nos anos de 1850, na Bahia, no discurso do governo a disciplina de desenho nas escolas públicas atendia à demanda das classes menos abastadas para a formação de mão-de-obra para as indústrias. (Trinchão, 2006, p. 6).

A reforma de Rodrigues Sampaio, em 1872, transformou o Liceu baiano em um instituto de letras e ciências, tendo sido também nesse ano criado o Liceu de Artes e Ofícios (MOACYR, 1939, p. 164), a primeira instituição do gênero fora da capital.

No Rio de Janeiro, a disciplina estava envolvida no discurso acerca da promoção da instrução secundária por meio de colégios particulares e do ensino público. Por exemplo, no Imperial Colégio Pedro II, o ensino de desenho figurativo fez parte do currículo. Esse ensino modelar foi “criado e organizado, com base nos estatutos dos liceus franceses, para ser o centro difusor de ideias educacionais relativas ao ensino secundário, tinha caráter literário e era destinado às classes mais abastadas” (TRINCHÃO, 2006, p. 5). Em contrapartida, em Portugal, a disciplina era vista principalmente pelo aspecto prático e utilitário de ligar a ciência, a arte e a técnica. (TRINCHÃO, 2006, p. 6)

Sendo assim, o conhecimento em desenho no Brasil se fez presente nos currículos dos cursos secundários e normais, tanto no Rio de Janeiro quanto na Bahia, ora como geometria aplicada às artes, ora como geometria teórica e prática, como desenho linear ou como desenho figurado, caligráfico ou pintura colorida⁹². Segundo Trinchão:

Já na capital baiana o *desenho linear* fez parte dos currículos das Escolas Normais, uma para meninas e outra para meninos, inclusive nas Escolas Normais de alguns municípios, onde seria gradualmente inserido. Dentre outras disciplinas, a “revisão do *desenho linear e a lápis e a pena*” e preliminares de *geometria* foram inseridas na divisão elementar criada no Liceu, preparatória para ingresso nos estudos secundários. Na divisão superior, organizada em duas

⁹² As especificidades do currículo e o que se caracteriza como desenho linear e demais tipos de desenho serão discutidos no próximo capítulo.

seções, o *desenho linear e de imitação* entrou no currículo que preparava para as profissões comerciais, industriais e escolas e academias de caráter científico. (TRINCHÃO, 2006, p. 6).

Ficava sob a responsabilidade do professor de desenho e pintura do Liceu ensinar “duas espécies de desenho aqui estabelecidas” e ainda cuidar de todos “os trabalhos gráficos daquele estabelecimento” (MOACYR, 1939, p. 129).

Ainda na Bahia em 1881, o desenho de imitação foi inserido no programa das Escolas Normais com o intuito de formar o gosto e desenvolver o sentimento pelo belo. Com a proposta do governo carioca em 1883, o desenho geométrico passou a fazer parte do currículo para a aplicação às artes e à indústria. Já as disciplinas de geometria e desenho livre à mão capacitavam o normalista a lecionar desenho linear para os aspirantes às academias imperiais e geometria para o secundário, ampliando assim o espaço de atuação do professor de desenho. (MOACYR, 1939, p. 292-297).

Araújo Porto-Alegre foi um dos primeiros a condenar o ensino prático das artes sem o auxílio de ciências, como Geometria, Anatomia, etc, que ele considerava indispensável. Desejava que o artista se tornasse útil à sociedade. (GALVÃO, 1959, p. 19). Essa sua visão foi importante, pois pautou as reformas que posteriormente fez na Academia. Considerava que nos estudos teóricos e práticos das aulas o aluno deveria aprender geometria, uma ciência necessária a todo homem, a geometria descritiva a estereotomia, a trigonometria, a mecânica elementar, a ótica, a arquitetura a teoria das sombras, a perspectiva e o desenho topográfico, preparando-se por meio de exercícios práticos com os instrumentos necessários⁹³. Qualificando essas ciências como nobres, considerava que elas deveriam guiar os trabalhos dos artistas, e que estes não poderiam ser somente sábios, porquanto a parte “manual de suas obras é que deve revelar a parte intelectual”. (GALVÃO, 1959, p. 63).

Ao discutir a trajetória da disciplina de desenho no currículo escolar secundário no contexto português e brasileiro dos oitocentos, Trinchão identificou o processo de absorção pelos Estados de uma dupla responsabilidade. Em primeiro lugar, de

⁹³ A geometria prática e algumas noções de conhecimentos de agrimensura, sterometria e arquitetura foram publicados em um manual direcionado as escolas primárias e normais dos Liceus e Colégios e Cursos de adultos por Abílio César Borges (1882, p. XIII) serão discutidos no segundo capítulo deste trabalho.

ofertar e construir um sistema de ensino nacional sequencial-elementar obrigatório, seguido do liceal como base para o ingresso ao universitário. Em segundo lugar, de organizar e suprir seus quadros administrativos.

A educação em desenho como meio civilizatório, promotora de progresso industrial e comercial e capacitadora da mão-de-obra operária surge sob sucessivas lutas políticas, com reformas do sistema escolar inspiradas em modelos importados de feições práticas e utilitárias, enciclopédica, literária e burguesa, especialmente da França. (TRINCHÃO, 2006, p. 9).

Ainda segundo a autora, era grande o estado de atraso na instrução pública no Brasil e em Portugal, principalmente, no ensino de desenho que apareceu tanto como componente das ciências exatas e da caligrafia, como também na figura do desenho de letras, e nos anos de 1850 enquanto conteúdo independente. (TRINCHÃO, 2006, p. 9).

No Paraná, os Relatórios da Província dos anos de 1870⁹⁴ e 1872 já nos indicam que os presidentes consideravam conveniente, em caráter experimental, inserir uma aula de desenho no Liceu. O presidente Oliveira Belo expediu o Regulamento do ensino normal e secundário e determinou, segundo Primitivo Moacyr (1939) que ficava “restaurado o Instituto e a Escola Normal a ele anexo, funcionando ambos esses cursos na capital, em estabelecimento comum”. Sendo assim, os alunos frequentaram simultaneamente as mesmas aulas, compartilhando o corpo docente desde a fundação da Escola Normal, em 1876. (MOACYR, 1939).

A Figura 11 apresenta o corpo docente do Instituto Paranaense e da Escola Normal⁹⁵. Cada professor foi identificado através de seu nome e cadeira que lecionava, e Mariano de Lima está localizado na última linha da coluna central. Isso

⁹⁴ O Presidente da Província do Paraná era na época o Dr. Venâncio Lisbôa.

⁹⁵ Conforme documento anexado à fotografia, foram identificados os professores e suas cadeiras de atuação: Da esquerda para a direita: 1 – Dr. João Pereira Lagos – Lente de História Universal e Moral; 2 – Sem identificação; 3 – Dr. Justiniano de Mello e Silva – Pedagogia, Metodologia e Português; 4 – Prof. Coriolano Silveira da Motta – Aritmética (1ª cadeira); 5 – Dr. Francisco Carvalho D'Oliveira – Física e Química; 6 – Dr. Tertuliano Teixeira de Freitas – Álgebra, Geometria e Trigonometria [...] (2ª cadeira); 7- José Joaquim Franco Valle – Latim [...]; 8 – Prof. Custódio Teixeira Raposo – Francês (anexada à de italiano); 9 – Prof. Otto Finkensieper – Inglês e Alemão; 10 – Prof. Miguel José Lourenço Schleder – Geografia e Cosmografia [...]; 11 – Prof. Antonio Mariano de Lima – [cadeira sem identificação]; 12 – Prof. Engenheiro João Henrique Costard – Geografia e Cosmografia.

demonstra que ele fazia parte desse grupo que atuava nas duas instituições⁹⁶. Porém, segundo Diez (2013, p. 15) somente em 1899 Lima foi efetivado como titular da cadeira de desenho do Ginásio Paranaense (Decreto nº. 239 de 2 de agosto de 1899), lecionando também na Escola Normal.

⁹⁶ No verso da fotografia consta a seguinte inscrição à caneta: Ao ilustrado e talentoso paranaense Dr. Sebastião Paraná, genuína glória da sua terra natal, oferece Julia W Petrich 1º de janeiro de 1901. Carimbo de Julia Wanderley Petrich – Professora Normalista – Paraná. Dr. João Henrique Constance.

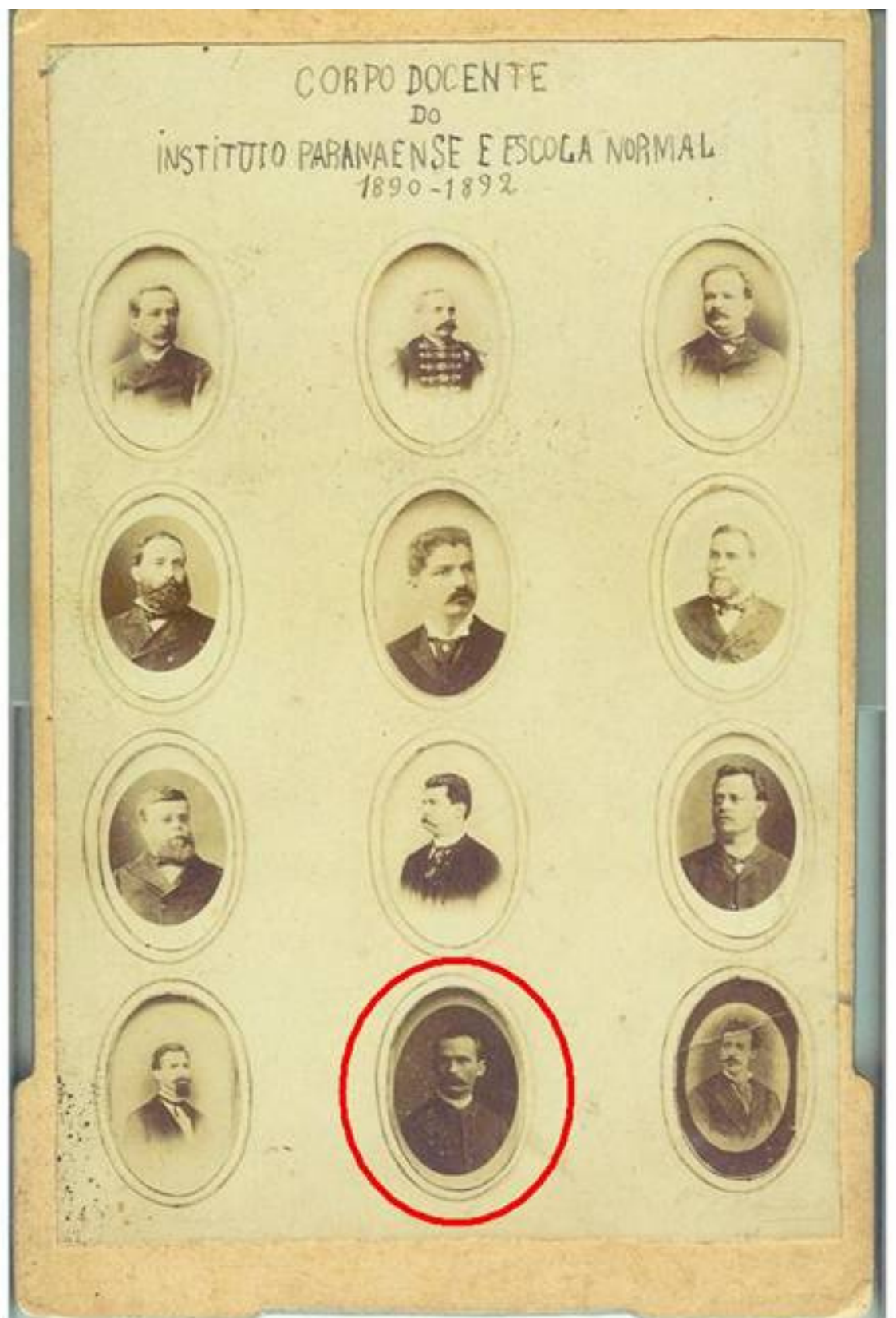


Figura 11 – Corpo Docente do Instituto Paranaense e da Escola Normal (1890–1892).
Fotografia, sépia. Acervo: Museu Paranaense.



Figura 12 – Antônio Mariano de Lima. [c. 1890]. Fotografia, p&b. 30x40 cm.
Acervo: Museu Paranaense. Autor: Hélio Rugik.

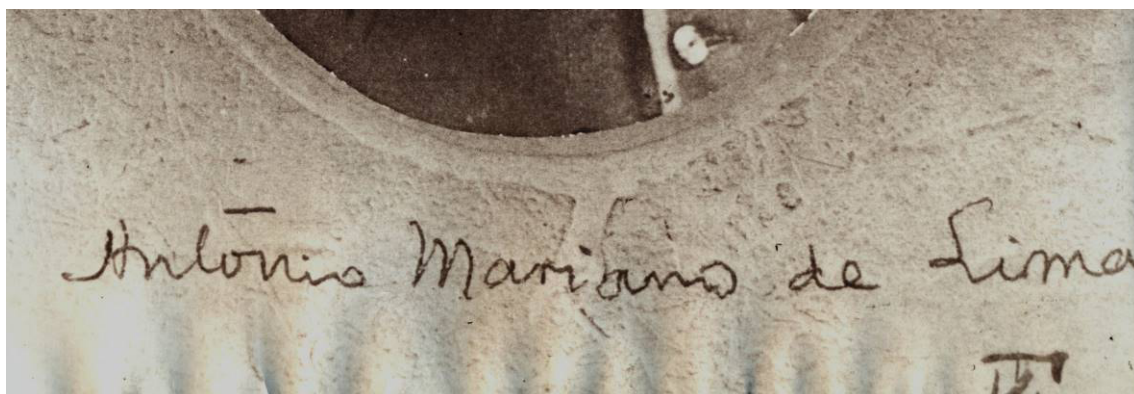


Figura 13 – Detalhe escrito a mão com o nome de Antônio Mariano de Lima. [c. 1890].

Outro assunto em pauta na época era a discussão acerca da deficiência nos mobiliários que eram considerados insuficientes ou inadequados para o número de alunos matriculados, bem como a preocupação com a locação de casas que abrigariam escolas, entre outras questões. Apesar de os inspetores declararem seu esforço para atender a essas solicitações, muitas vezes os pedidos nos relatórios da província se tornavam repetitivos, tendo em vista a dificuldade de sanar os problemas. Adiante, vamos perceber que essas mesmas dificuldades ocorriam na Escola de Desenho e Pintura, principalmente devido à especificidade do mobiliário. Fora do Paraná, conforme a queixa de Porto-Alegre no Relatório de 1854, com a abertura de novas aulas, eram necessárias mobílias especiais (GALVÃO, 1959, p. 83).

Segundo Rocha Pombo (1882, p. 2–3) a instrução pública passava naquele momento por um momento de crise. Ao se dirigir ao Sr. Carlos de Carvalho, ele afirmava que a educação do povo é um dos grandes ramos do serviço público que não teria sido convenientemente estudado e atendido no Brasil. O autor fazia também severas críticas ao contexto educacional do período, sublinhando que quando a educação recebia alguma atenção era por descargo de consciência, e que a administração pública tinha interesse no desenvolvimento da educação somente nos relatórios, “na papelada que sempre tem o destino de embolorecer no arquivo das secretarias”. Reiterava ironicamente que era, de fato, originalíssimo esse modo de ser patriota, deixando o povo no atraso moral em que se encontrava. Para o autor, ainda não se tinha alcançado uma educação social para o povo. Para tanto, era preciso ir muito além das primeiras letras, era preciso oportunizar uma liberdade moral. (POMBO, 1882, p. 3).

Porto-Alegre já dizia em seu discurso de posse que era urgente começar uma grande obra com a juventude. Para ele a mocidade era herdeira do futuro, a esperança do homem patriota. Considerava-a o complemento dessa obra de todas as épocas. Para ele, os esforços descortinariam um belo horizonte e permitiriam alcançar uma glória nacional, e o caminho seria por meio das artes. (GALVÃO, 1959, p. 45).

Rocha Pombo afirmava a inexistência, naquele contexto, de “um presidente da província que prestasse relevantíssimos serviços à educação nacional”. Dizia que os governantes, por falta de argumentos, culpavam os pequenos subalternos e atribuíam o atraso da instrução pública ao professorado. O autor sugeria que,

apenas com uma reforma radical no programa de ensino, a qual só aconteceria à custa de muito esforço, trabalho e dedicação, os homens do governo conseguiriam algo em prol do preparo social do povo, curando assim os destinos da pátria. (POMBO, 1882, p. 2-3).

Percebe-se, portanto, uma dualidade de compreensão acerca do ensino nesse período: um contraste grande entre o que o governo apresentava nos relatórios acerca dos avanços na educação e a opinião pública dos articulistas dos jornais, que não encontravam esse programa na formação da população. Identificamos na fala de Pombo que o governo apresentava um discurso que culpabiliza o professor pela crise no ensino e por esse atraso na educação. Fica clara também a convicção de que se deveria aprender com exemplos da América do Norte sobre as vantagens da instrução popular, tornando o trabalho mais fácil e produtivo.

Também se pode verificar que, nesse período, eram recorrentes não só a difusão de teorias e práticas de ensino oriundas de países estrangeiros, mas também a comunicação entre as províncias sobre legislações e regulamentos. Como afirma Barbosa, nas correspondências ficam claros os desdobramentos que esse tipo de troca proporcionava:

Mais do que uma “troca de documentos”, isso permite traçar um caminho de composição de um pensamento educativo que circulava pelo país. As reformas do ensino, a prática de inspeção, a formação e habilitação de professores, enfim, as ações para a educação eram do conhecimento dos partícipes da instrução pública nas diferentes províncias e não podem ser consideradas apenas pelo fator local ou pela apreensão do internacional. Ao mesmo tempo em que se tomava conhecimento do que acontecia em outros locais, a instrução paranaense também se “dava a ver”. (BARBOSA, 2012, p. 147).

Isso nos indica que a instrução pública no Paraná procurava seguir os moldes da capital do Império e de outras províncias, pois estava ao par dos acontecimentos de outras localidades e mesmo de outros países. Isso também fica perceptível a partir das ponderações feitas por Elizabeth Amorim de Castro (2008, p. 12) em relação às orientações para a construção dos edifícios:

O “Regulamento para a construção de casas escolares” parece uma simplificação da normatização francesa sobre o tema. A instrução

pública e os edifícios escolares deste país europeu e dos Estados Unidos eram citados como modelos a serem seguidos (CASTRO, 2008, p. 12).

A autora ressalva, porém que, apesar de o governo paranaense ter conhecimento sobre este tema, não se pode considerar suas determinações simples reproduções das normas francesas ou americanas, pois havia adaptações às necessidades locais.

Outras províncias já estavam discutindo propostas ou realizando programas de ampliação do ensino, visando contemplar uma série de disciplinas, inclusive a inserção de aulas de canto e de desenho. Chama-nos a atenção o conteúdo presente no relatório do Presidente Brásílio Machado⁹⁷, atento às discussões e exemplos realizados em outras províncias. Machado, em 1885, faz em seu relatório uma longa exposição de sua administração e insere a correspondência trocada com o Dr. João Kopcke e com o Dr. Antonio da Silva Jardim, que apresentaram, em 11 de outubro de 1884, um breve relato do desenvolvimento do sistema de ensino da Escola Neutralidade, localizada em São Paulo. Comentaram eles algumas medidas que eram “a base da boa realização do programa organizado pela Escola Primária Neutralidade”: o ensino leigo, a criação de uma Escola Normal e a introdução das aulas de canto e desenho nas escolas.

Ora, a arte, e mormente, as mais eminentes, a do som, o canto, e da forma, o desenho tem sido desde longa data, sempre considerado como um forte auxiliar dessa cultura moral. Mas, além disso, do espírito de bondade, ordem e harmonia que nas almas infantis esse cultivo derrama, a reação intelectual dessa preciosa cultura afetiva é tal, que as demais disciplinas aperfeiçoam-se sob seu influxo. (MOACYR, 1939, p. 325).

A partir do momento em que tomou conhecimento dessas informações, tão logo o Presidente Machado mandou observar que nas escolas da Província do Paraná o programa contemplasse desenho, canto, etc., apresentando minuciosamente todos os conteúdos trabalhados que deveriam ser gradualmente

⁹⁷ Presidente Brásílio Augusto Machado de Oliveira (MOACYR, 1939, p. 319).

implantados. Sobre os conhecimentos artísticos que passaram a fazer parte do programa de ensino, destacam-se:

4.º Desenho – § 1.º – copia sobre a luz de figuras construídas com pequenos pausinhos em tiras e talas, ou cubos, ou outros sólidos. § 2.º – copia de modelos; as partes do rosto e cabeça; contornos; § 3.º – idem; contornos e claro-escuro; copia do gesso e do natural; paisagens, etc.

5.º Canto – §1.º – coro de uma voz, cantando o professor e repetindo os alunos de ouvido. §2.º – coros de duas ou mais vozes; idem. § 3.º – leitura da pauta e solfejo. (MOACYR, 1939, p. 331).

Em se tratando do ensino de desenho, o exposto refere-se à representação gráfica de sólidos geométricos, método para instruir o educando na construção básica de figuras. Sugere a cópia de modelos, como meio de perceber as figuras, iniciando através de contornos uma introdução à figura humana. Posteriormente, o preenchimento da forma ocorreria através da tentativa de representar volume, explorado por meio da percepção da variação tonal das sombras em claro-escuro. Por fim, orientava ainda a cópia de modelos em gesso, do natural e de paisagens, não deixando claro se estas últimas poderiam ser cópias de gravuras ou trabalhos de observação feitos ao ar livre. O documento deixava claras as intenções de valorizar o ensino de desenho, apontando para iniciativas concretas para o ensino de arte no ambiente escolar no Paraná.

Alguns anos antes da oficialização da Escola de Desenho e Pintura em Curitiba, os debates sobre a implantação do ensino de arte, mais especificamente o ensino de desenho já vinham sendo apontados nos relatórios da Província no ensino público, mas eram pensados vinculados à profissionalização, isso é, conforme a Lei n.º 714 de dezembro de 1882, que permitia conceder uma subvenção à associação que fundasse um liceu de artes e ofícios. Porém, ainda não havia sido formada associação com esse fim. “O governo não pode tudo, o concurso dos cidadãos é indispensável”. Assim, percebe-se que o governo apontava o interesse de ter na capital da província esse liceu conforme os moldes já existentes na capital do Império, mas, de certa forma repartia com a população a responsabilidade dessas e outras iniciativas para o desenvolvimento da Província. (MOACYR, 1939, p. 311).

Diante disso, tendo conhecimento das necessidades de educação da época e da ausência de oferta de ensino de arte no contexto paranaense, e necessitando

também de atividades para se manter, ao término dos trabalhos decorativos no Teatro São Theodoro, Mariano de Lima recebeu o apoio do presidente anterior da Província, Visconde de Taunay⁹⁸ (1843–1899) para fundar a escola.

Escreveu ao então presidente da Província, Joaquim de Almeida Faria Sobrinho⁹⁹ (1847–1893), em 20 de julho de 1886, propondo-se a ofertar gratuitamente aulas de desenho, em caráter oficial, para ambos os sexos. As aulas, de certa forma amparadas pelo Governo, trariam a Lima uma formalização do trabalho que já vinha realizando e ampliariam seus contatos e prestígio na cidade.

1.4 DA ESCOLA DE BELAS ARTES E INDÚSTRIAS DO PARANÁ À ESCOLA PROFISSIONAL FEMININA

A Aula de Desenho e Pintura foi criada em Curitiba em 22 de julho de 1886, tendo, como professor Antônio Mariano de Lima¹⁰⁰, como já dito anteriormente. Essas aulas eram gratuitas e seguiam os moldes de estrutura e organização do Liceu do Rio de Janeiro, oferecendo liberdade de ensino e horário favorável aos operários, sem exigências burocráticas, sem distinção de religião, nacionalidade ou sexo. Sobretudo, a instituição era defensora da importância do trabalho manual e do desenho imitativo desde a escola primária. (BAPTISTA, 1988, p. 6). A esse respeito, Luciana Apolloni Santana considera que:

⁹⁸ Visconde de Taunay foi presidente da província até 03 de maio de 1886. A partir daí assumiu o então vice-presidente Joaquim de Almeida Faria Sobrinho. No periódico *A Arte* de janeiro de 1895 (p. 14–15) é publicada a litografia de Dr. Joaquim de Almeida Faria Sobrinho, “[d]ando o retrato deste distinto e proeminente cidadão, falecido a 2 de fevereiro de 1893, temos por fim prestar-lhe a homenagem a que tem direito, como fundador oficial da primitiva ‘Aula de Desenho e Pintura’, hoje Escola de Artes e Indústrias do Paraná, que, atendendo ao pedido do Sr. Mariano de Lima, criou-a quando Vice presidente em exercício da ex-Província (1886), dando-lhe para ajudar as despesas a fazer 474\$000”.

⁹⁹ Joaquim *d’Almeida* Faria Sobrinho (grafia original) foi um advogado e político brasileiro. Vice – presidente da província do Paraná, assumiu interinamente a presidência em duas ocasiões: de 20 a 29 de setembro de 1885 e de 3 de maio a 26 de dezembro de 1887.

¹⁰⁰ Informações extraídas de documento intitulado “Datas e conquistas principais do Estabelecimento” assinado pelo próprio Antonio Mariano de Lima datado de 31 de dezembro de 1891.

A criação da Escola de Desenho e Pintura em Curitiba, no ano de 1886 aparece como a primeira iniciativa em torno da ideia do ensino de arte e de ofícios na cidade. Dessa, seu idealizador e fundador, o professor Antônio Mariano de Lima, demonstrava ser um homem atento aos rumos do progresso e da modernização em curso nos países em processo de industrialização. (SANTANA, 2004, p. 36).

A autora sugere também que Mariano de Lima, de certa forma, teria interesses próprios e se apoiava no discurso de progresso, modernização e industrialização para persuadir o meio cultural de que a arte se relacionava com tais avanços, de modo que pudesse angariar subsídios e aliados na manutenção e continuidade da escola. Santana também ressalta que “A defesa da arte, assim sempre esteve presente no discurso de Mariano de Lima como forma de aproximar a sociedade curitibana de outras regiões econômicas e culturalmente mais desenvolvidas” (SANTANA, 2004, p. 36).

Lima considerava que uma escola de ofícios justificava-se por si mesma, devido aos interesses de desenvolvimento civilizatório, aliando o peso de tal instituição ao seu principal objetivo: promover jovens talentos artísticos a partir do ensino do desenho e da pintura.

Mariano de Lima utilizava esses discursos para alcançar seus objetivos, inclusive pronunciando-se nos jornais e no periódico produzido por sua escola. Segundo Baptista (1988, p. 21), “nada marca mais o discurso de Mariano do que esta insistência à prática do idealismo artístico, atitude que chega a ser paradoxal com sua proposta básica: fomentar a consciência profissional e romper com os preconceitos em relação à arte”. Segundo a autora, ele trabalhava obstinadamente para isso.

Nas publicações feitas pela escola, encontramos muitos nomes de jovens que eram seus alunos. No primeiro ano de funcionamento o número de matrículas já ultrapassava uma centena. (A ARTE, 1888, p. 1). Aqueles que ainda não o eram e tinham interesse em se matricular, ficavam sabendo das datas e horários para a realização das matrículas através dos jornais locais.

Quando as matrículas eram abertas, as solicitações eram manuscritas e endereçadas ao Presidente da Província e à Diretoria Geral da Instrução Pública. Encontramos algumas dessas fontes e optamos por destacá-las, como o pedido do Sr. Affonso Guilhermino Wanderley, pai de Julia Augusta Wanderley e de Minelvina Augusta de Souza Wanderley em 31 de janeiro de 1888. Para incluí-las na matrícula

da referida aula, ele as citou como alunas fundadoras da Escola de Desenho e Pintura¹⁰¹. Essa menção a alunos fundadores aparece em outras solicitações de matrícula e provavelmente se refere àqueles que haviam sido alunos de Mariano de Lima antes do início ou assim que foram abertas as Aulas de Desenho e Pintura em uma das salas do Instituto Paranaense. Tal menção era utilizada como justificativa para a rematrícula, que possibilitaria dar continuidade aos estudos.

Silveira Neto, que se tornou jornalista e escritor, também lançou mão em 1935 da condição de aluno fundador, mencionando sua participação na escola desde o início. Acrescentou ainda que a mesma valeu como ponto de partida para despertar o gosto pelas artes plásticas no meio provinciano (CAMARGO, 2007, p. 148).

Entre esses pedidos de matrícula encontramos o de Maria da Conceição Aguiar já com dezoito anos, também realizando sua solicitação de matrícula em 20 de março de 1888 na Escola de Desenho. Conforme podemos observar no detalhe da Figura 13, seu pedido foi deferido em 2 de abril de 1888. É oportuno lembrar o pedido de matrícula desta aluna tendo em vista que ela se destacou enquanto participava com discente, tendo, inclusive, anos mais tarde integrado o corpo docente da escola, chegando a ocupar o cargo de direção.

O mestre e Maria da Conceição Aguiar se casaram em 8 de dezembro de 1899. Segundo David Carneiro, o casal teve apenas um filho, Dario Beryllo Aguiar de Lima. Mas há informações divergentes, consoante as quais o casal teria tido dois filhos. (DIEZ, 1995, p. 26). Sobre Dario também são escassas as informações. Pouco se sabe além do fato de que em 1921 casou com Maria da Graça Cabral e tiveram dois filhos, Murillo e Aylton. (NEGRÃO, 1928, p. 25).

Enquanto artista, não restaram muitas de suas produções. Discutiremos alguns de seus trabalhos no segundo capítulo. Por ora convém destacar que o retrato em óleo sobre tela da Baronesa do Serro Azul que pertence ao Acervo Municipal de Arte de Curitiba é uma das obras conhecidas de Maria da Conceição.

¹⁰¹ Conforme requerimento manuscrito dirigido ao Diretor Geral da Instrução Pública, em folha de papel almaço, selados com estampilhas do Thesouro do Império do Brasil (no valor de 200 réis). Acervo: Professor Ernani Costa Straube.

91/

Il^{ma} e Ex^{ma} S^{ra} Director Presidente
da Província

Deferido, A^a Directoria Geral da Instrução
Pública. Palacio da Presidencia do
Paraná, 22 de Março de 1888. Miranda

da Instrução
Pública. Palacio
da Presidencia do
Paraná, em 2 de
Abril de 1888.

Maria da Conceição Aguiar, de de
oitto annos de idade, pede respectosa-
mente a V^{ra} Es.^a que se digne conce-
der-lhe permissão para matricular-
se na Escola de Desenho, annexa ao
Instituto Paranaense.

Figura 14 – Detalhe do requerimento de matrícula de Maria da Conceição Aguiar, 1888. Documento manuscrito.

Acervo: Professor Ernani Costa Straube.

Desde esse momento em que recebia os pedidos de matrícula, ainda recém-criada, a instituição foi sofrendo rápidas transformações. Na figura 15, podemos observar o prédio que abrigou a escola durante vários anos. A fotografia, porém, data provavelmente de um período posterior a 1889, pois, já consta abaixo dos dizeres “Escola Carvalho”, o nome Escola de Artes e Indústrias do Paraná, determinado pelo governador através do Decreto n.1 de 29 de novembro de 1889.



Figura 15 – Fachada da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia p&b, 16,5 x 22,2 cm.

Acervo: Museu Paranaense.



Figura 16 – Detalhe da fachada da Escola de Artes e Indústrias do Paraná.

Notamos na litografia publicada no Relatório de 1895, que representou a fachada da escola, que esta recebeu o acréscimo das Belas Artes no nome. Isso indica que o desenho, não datado, foi feito a partir de 1893, quando essa nomenclatura já começava a figurar em alguns documentos.



Figura 17 – Escola de Bellas Artes e Indústrias do Paraná, Litografia.
Fonte: LIMA (1895, p. 3).

Rosa Fátima de Souza (2001, p. 82), referindo-se ao contexto de São Paulo, afirma que, neste período, as fotografias de edifícios escolares foram largamente utilizadas como promoção e propaganda da ação dos poderes públicos. Há razões para sustentar que no Paraná isso também era comum, pois foram encontrados ao longo desta pesquisa vários registros fotográficos de outros edifícios escolares do final do século XIX que sugerem que esses edifícios assumiam esse caráter de promover as ações públicas locais.

Fotografias que registram o interior da escola e momentos das aulas da Escola de Belas e Indústrias (desenho, pintura e canto) pertencentes ao acervo do Museu Paranaense contêm no verso algumas anotações, entre elas, o indicativo da localização do edifício – *Rua Aquidaban esquina com Ratkliff*. Segundo Castro

(2008, p. 22), o prédio da Escola Oliveira Bello¹⁰², criado para atender somente o público feminino, ficava localizado nesse endereço. A autora afirma que “as primeiras casas escolares foram construídas em Curitiba em 1882 e 1884, a Escola Carvalho e a Oliveira Bello respectivamente” (2008, p. 11). Segundo Iwaya (2000, p. 25), os prédios construídos especialmente para abrigar escolas eram resultado de várias forças, pois, conforme a realidade de Curitiba na época, muitas das instituições foram construídas sobre terrenos doados por particulares. Outro dado revelador sobre a realidade das escolas na época e que deve ser considerado, é que ocorria certa demora no processo de construção, e por isso, um governo frequentemente inaugurava edifícios iniciados no governo anterior (CASTRO, 2008, p. 7). Isso suscita certa confusão entre datas de inauguração e oficialização de instituições nesse período.

Podemos considerar que a localização dessas instituições de ensino era privilegiada. Elas geralmente estavam próximas aos demais pontos importantes da cidade, alguns deles já mencionados neste trabalho, como o Museu, Teatro São Theodoro, Passeio Público, Catedral, Hospital de Misericórdia, e também do Palácio do Governo e do Congresso, da Estação da Estrada de Ferro, entre outras construções. Podemos observar uma visão geral dessa região da cidade por meio do mapa a seguir, que oferece um panorama da cidade no ano de 1894.

¹⁰² A autora cita, que implantado pelo Diretor de Instrução Pública, Victor Ferreira do Amaral e Silva, o edifício passou por uma reforma e a única sala foi dividida em duas.

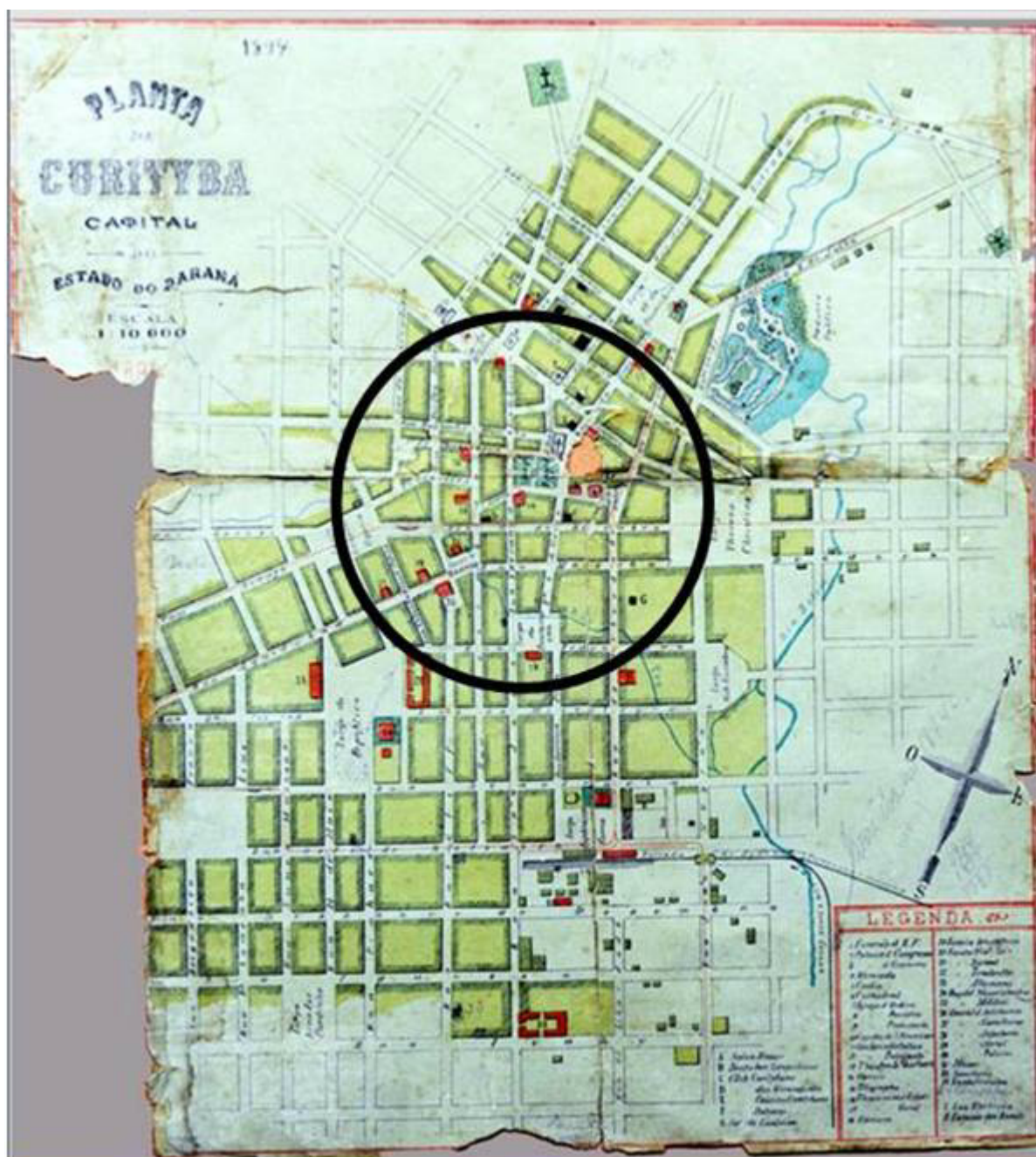


Figura 18 – Planta de Curitiba¹⁰³, 1894.

Acervo: Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba

No detalhe abaixo (Figura nº 19) podemos encontrar a Escola de Artes e Indústrias – que a partir de 1896 passaria a se chamar Escola de Artes e Ofícios – referenciada pelo número 19 e a Escola Oliveira Bello, indicada pelo número 20, ambas localizadas bem ao centro do mapa, quase em frente uma à outra. Em suas

¹⁰³ PLANTA DE CURITIBA (2015).

cercanias identificamos o número 21, representando a Escola Normal, o número 31 o Museu, e o 13 o Theatro São Theodoro.

No detalhe a seguir indicamos com maior proximidade a localização desses locais juntamente com a legenda do próprio mapa.



Figura 19 – Planta de Curitiba, 1894 (Detalhe)

Acervo: Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba

Ao examinar as diversas nomenclaturas da Escola entre os documentos encontrados, um nos chamou a atenção pelo detalhamento de datas e informações. Ele indica as primeiras alterações da instituição e até mesmo as mudanças de localização. Trata-se de documento estruturado e assinado por Antônio Mariano de Lima, intitulado “Datas e conquistas principais do estabelecimento”, que nos auxilia na compreensão das mudanças ocorridas nos primeiros anos da Instituição e traz detalhes dos acontecimentos da Escola entre 22 de julho de 1886 e 29 de dezembro de 1891.

A fotografia do documento original será apresentada na Figura 20, mais adiante. Porém, para que se possa realizar uma melhor leitura do documento, fez-se sua transcrição, conforme o quadro abaixo.

“Datas e conquistas principais do Estabelecimento”	
22 de Julho de 1886.	É fundada a aula de Desenho e Pintura que gradualmente foi tomando o nome de “Escola de Desenho e Pintura”.
06 de Janeiro de 1887.	É inaugurada.
15 de Janeiro de 1887.	É pela primeira vez aplaudida pelo Diretor Geral da Instrução Pública do Paraná em seu relatório.
15 de fevereiro de 1887.	Apresenta o seu Primeiro Relatório.
1 de Dezembro de 1887.	É-lhe dedicado pela primeira vez um artigo de fundo por uma das folhas mais importantes do Paraná.
2 de Dezembro de 1887.	Realiza a sua primeira Exposição.
4 de Março de 1888.	Publica o primeiro número da “A Arte”, que não pode até hoje continuar por falta de recursos pecuniários.
6 de Setembro de 1888.	É agraciada pela Lei nº. 925, hoje substituída pelo Decreto nº. 140 do Governo Provisório do Estado, que cria medalhas para premiar seus alunos.
28 de Setembro de 1888.	Cria várias aulas, pela primeira vez, depois de sua fundação, e a Secretaria.
8 de Outubro de 1888.	Muda para o edifício onde atualmente funciona.
30 de Julho de 1889.	Inaugura seus trabalhos no novo edifício devidamente adaptado para o respectivo fim.
22 de Outubro de 1889.	Pela primeira vez um dos representantes da ex-Assembleia Legislativa Provincial, em plena sessão chama a atenção de seus membros do Governo para o estabelecimento das Artes e indústrias, louvando a iniciativa.
31 de Outubro de 1889.	A Lei nº 962 autoriza o Presidente da Ex-Província a converter a “Escola de Desenho e Pintura” em “Lyceu de Artes e Ofícios”, como convier.
19 de Novembro de 1889.	Reúne pela primeira vez em Congregação o seu corpo docente.
29 de Novembro de	O Decreto nº.1 do Governo Provisório do Estado confere ao

1889.	Estabelecimento o título de “Escola de Artes e Indústrias do Paraná” (Lyceu de Artes e Ofícios do Paraná), por lhe estar mais a caráter em vista do seu muito desenvolvimento, e por abranger este nome todas as demais profissões congêneres.
29 de Janeiro de 1890.	Obtém no Regulamento da Instrução Pública aprovado por Decreto nº. 31 do Governo Provisório do Estado a obrigatoriedade do ensino do desenho e manda que os Normalistas o aprendam na Escola de Artes e Indústrias do Paraná.
5 de Março de 1891.	Dirige o presidente, por ordem do Governo os trabalhos do primeiro “Concurso Público de Belas-Artes” realizado no Paraná.
26 de Abril de 1891.	Efetua a sua primeira entrega de medalhas aos alunos diplomados.
11 de junho de 1890.	Obtém da Intendência Municipal o terreno em que se acham construídos o “Congresso” e a Oficina da luz elétrica, para a construção do seu edifício próprio, já projetado.
29 de Dezembro de 1891.	É premiada com a Medalha d Ouro “o mais alto prêmio que se pode conferir”, da Exposição Escolar do Paraná.
	31 de Dezembro de 1891. A. Mariano de Lima

Quadro 1 – Datas e conquistas principais do estabelecimento (1891)

Conforme se pode observar no quadro acima, Mariano de Lima foi elencando todos os acontecimentos que considera relevantes ou ações realizadas pela primeira vez na escola, seja o primeiro relatório apresentado, o primeiro número da revista *A Arte*, seja a criação de várias aulas, a primeira reunião da Congregação ou, a primeira entrega de medalhas, dentre outras coisas. Ao longo deste trabalho exploraremos esses eventos, considerados pelo diretor como conquistas do estabelecimento. Também percorreremos o corpo docente, perscrutando as prováveis consequências para a instituição da obrigatoriedade do ensino de desenho para as Normalistas. Por fim, analisaremos também os critérios adotados no Concurso Público de Belas-Artes.

A elaboração de tal documento pode estar vinculada a uma intencionalidade: criar um lugar simbólico, uma estratégia ou forma de impedir ou afastar o desaparecimento dessa memória. Portanto, Mariano de Lima já trabalhava no sentido de perpetuar os registros de suas ações, construindo formas de demonstrar o valor da instituição e a importância de seus serviços prestados à sociedade¹⁰⁴.

¹⁰⁴ As demais informações apresentadas nesse trabalho sobre os fatos ocorridos na instituição foram identificadas em relatórios da instituição enviados para a Instrução Pública, ofícios ao Governo, documentos manuscritos, jornais e referencial bibliográfico.

O documento abaixo pertence ao acervo do Museu Paranaense. Estava fixado em suporte de grande dimensão, juntamente com fotografias da instituição que ainda serão discutidas neste trabalho¹⁰⁵. Isso nos leva a crer que se tratava de um painel utilizado para alguma exposição ou divulgação da escola, muito provavelmente a de Chicago, da qual a escola participou, proporcionando aos observadores uma ideia da trajetória da instituição e das atividades realizadas através das fotografias.

A Exposição Colombiana realizada em Chicago fez parte das comemorações dos 400 anos de descoberta da América por Cristóvão Colombo. Como seus organizadores não conseguiram viabilizá-la a tempo, não se realizou em 1892 e sim em 1893. Ela se inseria no âmbito das inúmeras Exposições Universais¹⁰⁶, que, na segunda metade do século XIX, foram organizadas em várias cidades da Europa e Estados Unidos para divulgar os então recentes progressos tecnológicos decorrentes da Revolução Industrial. (SIMÕES JUNIOR, 2011).

¹⁰⁵ Segundo informações fornecidas pela equipe do Setor de História do Museu Paranaense.

¹⁰⁶ Para saber quantas e onde foram realizadas as Exposições Universais ver: SANTOS, 2013.

<p>22 de Julho de 1886.—E' fundada a aula de Desenho e Pintura que gradualmente foi tomando o nome de «Escola de Desenho e Pintura.»</p> <hr/> <p>6 de Janeiro de 1887.—E' inaugurada.</p> <hr/> <p>15 de Janeiro de 1887.—E' pela primeira vez applaudida pelo Director Geral da Instrução Publica do Paraná, em seu Relatório.</p> <hr/> <p>15 de Fevereiro de 1887.—Apresenta o seu Primeiro Relatório.</p> <hr/> <p>1 de Dezembro de 1887.—E' lhe dedicado pela primeira vez um artigo de fundo por uma das folhas mais importantes do Paraná.</p> <hr/> <p>2 de Dezembro de 1887.—Realisa a sua primeira Exposição.</p> <hr/> <p>4 de Março de 1888.—Publica o primeiro numero da «A Arte», que não pôde até hoje continuar por falta de recursos pecuniarios.</p>	<p>6 de Setembro de 1888.—Obtem a Lei nº 925, hoje substituida pelo Decreto nº 140 do Governo Provisorio do Estado; que crea as medalhas para premiar seus alumnos.</p> <hr/> <p>28 de Setembro de 1888.—Obtem a criação de varias aulas, pela primeira vez, depois de sua fundação, e a Secretaria.</p> <hr/> <p>8 de Outubro de 1888.—Obtem a mudança para o edificio em que actualmente funcçãoa.</p> <hr/> <p>30 de Julho de 1889.—Inaugura seus trabalhos no novo edificio competentemente modificado para o respectivo fim.</p> <hr/> <p>22 de Outubro de 1889.—Pela primeira vez um dos representantes da ex-Assembléa Legislativa Provincial, em plena sessão chama a attenção de seus membros e do Governo para o estabelecimento das Artes e industrias, que eleva bem alto.</p>
<p align="center">Datas e conquistas principaes do Estabelecimento.</p>	
<p>31 de Outubro de 1889.—A Lei nº 962 auctorisa o Presidente da Ex-Provincia a converter a «Escola de Desenho e Pintura» em «Lyceu de Artes e Officios», como convier.</p> <hr/> <p>19 de Novembro de 1889.—Reune pela primeira vez em Congregação o seu corpo docente.</p> <hr/> <p>29 de Novembro de 1889.—O Decreto nº 1 do Governo Provisorio do Estado dá ao Estabelecimento o titulo de «Escola de Artes e Industrias do Paraná» (Lyceu de Artes e Officios do Paraná), por lhe estar mais a caracter em vista do seu muito desenvolvimento, e por abranger este nome todas as demais profissões congeneres.</p> <hr/> <p>29 de Janeiro de 1890.—Obtem no Regulamento da Instrução Publica approvado pelo Decreto nº 31 do Governo Provisorio do Estado a obrigatoriedade do ensino do desenho e manda que os Normalistas o aprendam na Escola de Artes e Industrias do Paraná.</p> <hr/> <p>31 de Janeiro de 1891.—Faz o primeiro julgamento dos trabalhos de seus alumnos.</p>	<p>5 de Março de 1891.—Dirige e preside, por ordem do Governo os trabalhos do primeiro «Concurso Publico de Bellas-Artes» realisado no Paraná.</p> <hr/> <p>26 de Abril de 1891.—Effectua a sua primeira entrega de medalhas aos alumnos diplomados.</p> <hr/> <p>11 de Junho de 1890.—Obtem da Intendencia Municipal o terreno em que se acham construidos o «Congresso» e a Officina da luz electrica, para a construcção do seu edificio proprio, já projectado.</p> <hr/> <p>29 de Dezembro de 1891.—E' premiada com a Medalha de Ouro «o mais alto premio que se pode conferir», da Exposição Escolar do Paraná.</p> <p align="right">Em 31 de Dezembro de 1891.</p> <p align="right"><i>A. Mariano de Lima.</i></p>
<p align="center">Datas e conquistas principaes do Estabelecimento.</p>	

Figura 20 – Datas e conquistas principais do estabelecimento, 1891.

Documento impresso.

Acervo: Museu Paranaense

Além dos documentos, outra fonte rica em informações sobre o cotidiano da escola nesse período é a análise de fotografias. A imagem a seguir é o registro do interior da sala da direção e biblioteca da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. Este ambiente pode se caracterizar por um local onde as visitas podiam ser recebidas, e, portanto, podemos considerar que representava a Instituição. Por isso, os objetos podem ter sido ali dispostos estrategicamente para a realização desta imagem fotográfica. A partir da identificação de alguns dos elementos presentes nas fotografias, é possível perceber aspectos da cultura escolar.

De acordo com Julia (2001), convém agora nos voltarmos para o funcionamento interno da escola, mas sem negligenciar as contribuições fornecidas pelas investigações sobre as problemáticas da história do ensino, como a história das ideias pedagógicas que buscam suas origens e influências, assim como a história das instituições educativas. Como sublinha Julia, ignorar essas contribuições favorece a ilusão que consiste em sobrevalorizar o poder da escola, segundo ele, demasiado “externalista”. (JULIA, 2001, p. 12).

Ainda segundo Julia, para tomar conhecimento das práticas de ensino utilizadas dentro das salas de aula, identificando os objetivos que presidiram a constituição das disciplinas, é preciso abrir a “caixa preta” da escola e compreender o que ocorre nesse espaço, contribuindo para uma história renovada da educação. (JULIA, 2001, p. 13).

Vamos inicialmente fazer essa descoberta pela sala da direção e biblioteca da escola.



Figura 21 – Diretoria e Biblioteca da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b. 16,5 x 22,2 cm.
Acervo: Museu Paranaense

Identificamos na fotografia acima algumas pinturas de paisagens sem moldura aparentemente concluídas em ambas as paredes laterais e ao fundo do ambiente sobre o armário, assim como uma grande tela apenas com o esboço iniciado. Uma moldura vazia encostada na parede esquerda se sobrepõem a outras imagens, dentre as quais uma pequena fotografia emoldurada, (vide detalhe da figura 23), que identificamos como sendo idêntica à fotografia do ateliê da Francisca Munhoz (Figura 7).

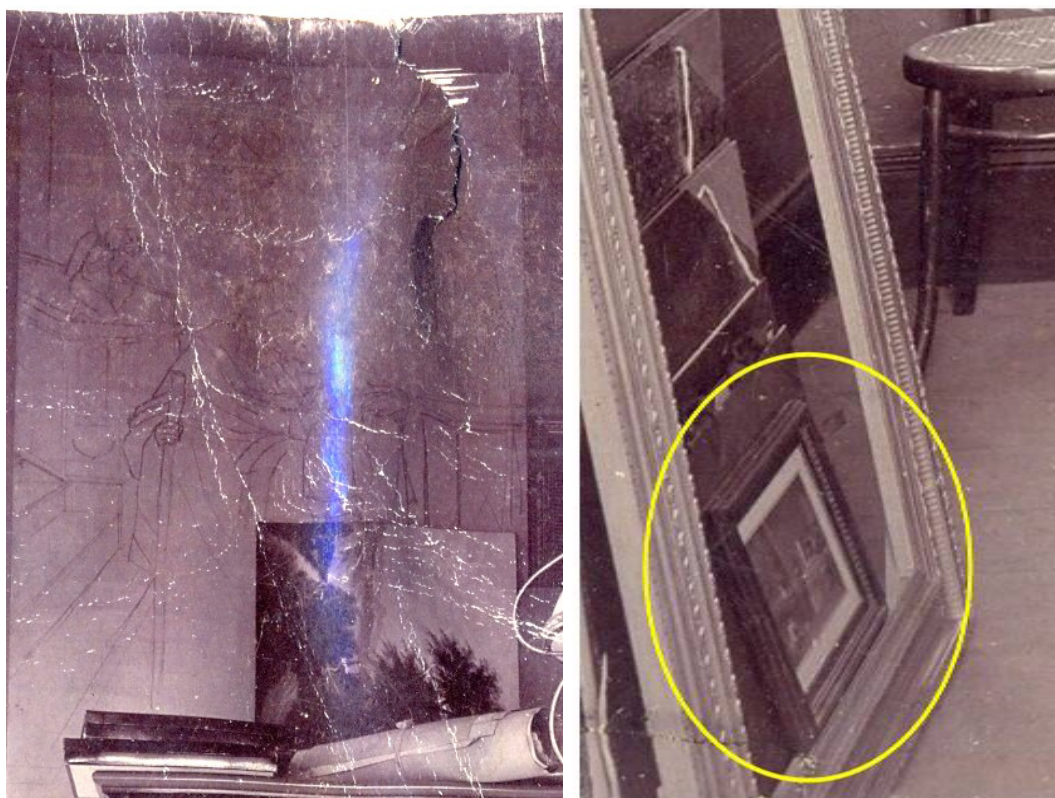


Figura 22 – Papéis e quadros (Detalhe da fig. 21)

Figura 23 – Molduras e pequeno retrato de Francisca Munhoz no atelier (Detalhe da fig. 21)

Há alguns papéis enrolados, pendurados e espalhados pelo ambiente. Também se pode identificar paletas para tinta penduradas. Duas encontram-se na parede do fundo e outra pendurada no cabide à direita, juntamente com um tento¹⁰⁷, elemento utilizado para apoiar a mão que segura o pincel, de modo a facilitar o trabalho do pintor e não encostar na tela que está com a tinta ainda fresca. Ao fundo, identifica-se uma estante. A mesma possui portas de vidro que contêm em seu interior vários papéis, frascos e vidros com produtos para as tintas. Consideramos que entre eles, alguns podem ser solvente, verniz¹⁰⁸ ou terebentina¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Tento – Pequeno bastão, acolchoado numa das extremidades, usada pelos pintores para apoiar e firmar a mão que segura o pincel, particularmente na pintura de paisagens mais detalhadas. É registrado pela primeira vez no século XVI, após o surgimento da pintura a óleo, e aparece com frequência nos autorretratos de artistas. (CHILVERS, 2001, p. 520).

¹⁰⁸ Verniz é uma solução de resina em óleo, ou substância sintética equivalente, usada na arte como camada protetora sobre a pintura ou como veículo. Há diversos tipos como vernizes oleosos, etéreos, de albumina, de mástique, entre outros. Em geral modificam a cor das tintas que recobrem e não são fáceis de remover, podendo danificar as obras.



Figura 24 – Paleta, chapéu (Detalhe da fig. 21).

Figura 25 – Armário, papeis e vidros (Detalhe da fig. 21).

(CHILVERS, 2001 p. 550). Este material comprado consta na lista do Quadro 5 juntamente com outros produtos adquiridos.

¹⁰⁹ A terebentina é um líquido resinoso, extraído de várias espécies de pinho, que em forma destilada é o solvente mais empregado na pintura a óleo conhecido pelo nome de essência de terebentina. Não há provas definitivas de que a terebentina fosse usada antes do século XVI. Alguns pintores do século XX preferem a aguarráz mineral como diluente. (CHILVERS, 2001 p. 521).



Figura 26 – Escrivania (Detalhe da fig. 21).

A estante apresenta portas de madeira, entre elas, uma horizontal que é uma espécie de escrivaninha. Como podemos notar na figura acima, ela encontra-se com as chaves penduradas, como que recém-aberta. No em seu interior guarda, aproximadamente 50 livros, entre eles, cadernos ou livros administrativos e de matrícula¹¹⁰. Isso confirma o título da fotografia que indica a formação de uma pequena biblioteca para pesquisa e estudo. Ali ainda encontramos materiais de escritório como penas e apoio para as mesmas, uma sineta de mesa, canetas e tinteiro de vidro, um mata-borrão, objetos do cotidiano que são utilizados para a escrita de documentos, preenchimento dos livros, etc. Próximas a estante, encontram-se Cadeiras Nº 14 de Michel Thonet¹¹¹ um retrato da inovação trazida pela Revolução Industrial. (SANTI, 2013, p. 141).

¹¹⁰ Devido ao crescente número de alunos matriculados, o pedido de aquisição de livros de matrículas devidamente impressos se fazia muito necessário. (RELATÓRIO..., 30 set. 1887 p. 1).

¹¹¹ O alemão Michel Thonet (1796–1871) era carpinteiro e entalhador. O sucesso de seu trabalho deu origem a um convite para transferir-se para Viena onde se concentrou no desenvolvimento de técnicas de produção em série de mobiliário, incluindo a arqueação a



Figura 27 – Cadeira Thonet.

Figura 28 – Roupas, sapatos e objetos (Detalhes da fig. 21).

Encontram-se vestes penduradas no cabide da parede direita e próxima a elas, no chão, um par de sapatos. Há também, no outro extremo da sala, um chapéu masculino, muito usual na época. Esses objetos nos dão indícios da presença do diretor na instituição, e a aparente desorganização que se apresenta é própria de um ambiente de trabalho diante de uma breve saída do diretor para realizar seu trabalho em outro local da escola. Portanto, acreditamos que, neste dia, a escola estava em funcionamento ou a intenção era representar a sala desta forma.

A partir da observação da presença de alguns objetos, abordaremos sua utilização para as aulas da escola ou a relação com trabalhos de alunos. Nesse momento, vamos nos deter inicialmente em destacar alguns elementos, que gradativamente, serão integrados aos objetivos da pesquisa.

vapor de madeira sólida. Este processo de Thonet permitiu que ele revolucionasse a indústria de mobiliários, principalmente de cadeiras, conseguindo aplicar a produção em série, mas sem perder a elegância e leveza das formas curvas. O que exemplifica melhor essa revolução é a Cadeira nº 14, que se tornou um clássico dos mobiliários e um verdadeiro sucesso na época do seu lançamento. Thonet e seus filhos expuseram os modelos da nova mobília na Grande Exposição de Londres 1851 e obtiveram uma medalha de ouro. (MICHEL THONET, 2013; 2014).

A inspeção mais atenta dessa fotografia revela também a presença de uma série de retratos. Um deles, situado no alto e à direita da foto, pendurado entre as janelas, identificamos com a pintura feita por Francisca Munhoz sobre o Capitão Hipólito José Alves de Araújo, já mencionada anteriormente.

No canto inferior direito da fotografia aparecem outros dois retratos. O retrato na moldura menor representa Mariano de Lima. Já o retrato que aparece parcialmente, após confrontarmos as figuras abaixo, nº29 e nº30, identificamos semelhanças de cabelo, olhos e vestuário, concluimos que retrata Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá (1827–1903)¹¹². Figura pública importante na época, ele havia ocupado em anos anteriores o posto de inspetor da Instrução Pública e foi o último Presidente da Província do Paraná em 1889, ainda no período Imperial.

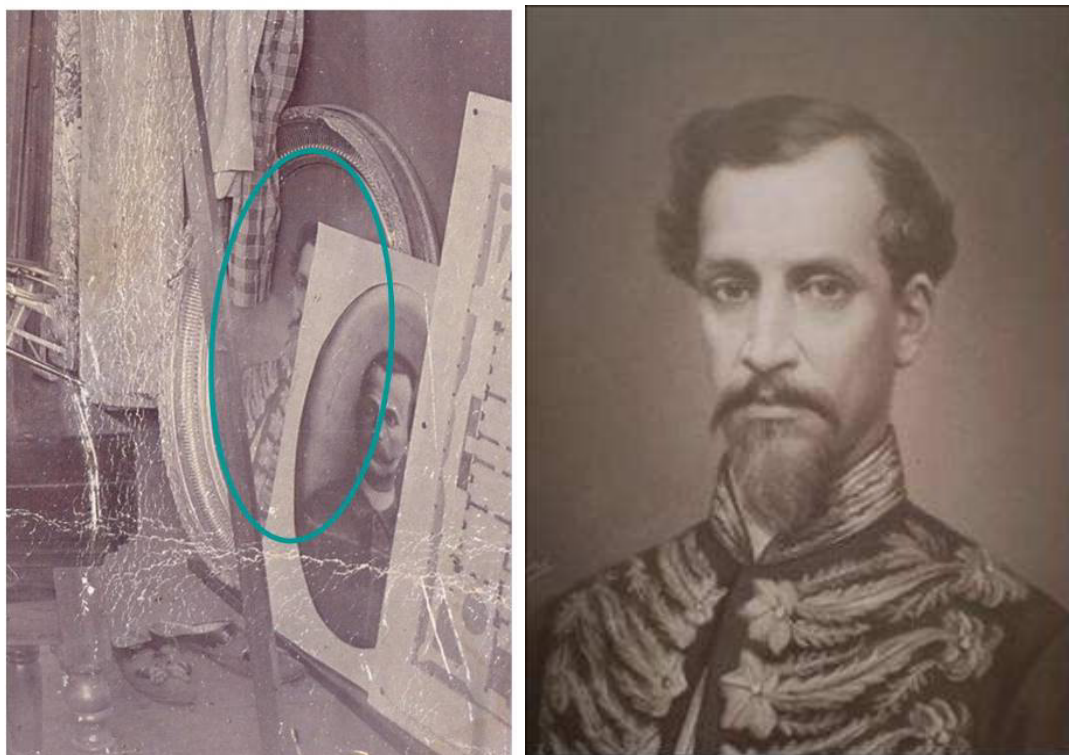


Figura 29 – Detalhe da sala da Diretoria e Biblioteca, Escola de Artes e Indústrias do Paraná. Acervo: Museu Paranaense.

¹¹² Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá foi bacharel em Ciências Sociais e Jurídicas, exerceu os cargos de inspetor – geral da Instrução Pública, deputado provincial, ministro e secretário de Estado dos Negócios de Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Foi o último Presidente da Província do Paraná no período imperial. Impulsionou a construção da estrada da Graciosa. (CARNEIRO, 2013, p. 43). Nasceu na cidade de Palmeira em 01/06/1827 e faleceu em Genebra, na Suíça, em 07/10/1903. Foi chefe do Partido Liberal no Paraná entre os anos de 1853 e 1889. (DICIONÁRIO..., 1991).

Figura 30 – TAINARE, E. Retrato de Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá, s.d. Crayon/pastel, 62 x 50 cm.

Acervo: Museu Paranaense. *Imagem adaptada pela autora.

Espalhados pelo ambiente registrado na fotografia feita por volta de 1890, foram identificados alguns projetos arquitetônicos elaborados por Antônio Mariano de Lima, intitulados Escola de Bellas Artes e Indústrias do Paraná, também conhecidos como *A casa de Cultura*¹¹³. Essa era a proposta de ambiente educacional e cultural que ele desejava concretizar em Curitiba e tais plantas foram datadas de doze de setembro de mil oitocentos e noventa¹¹⁴. Esses projetos foram enviados em 1893 para a Exposição Universal Colombiana de Chicago, na qual, segundo os relatórios da instituição, o artista foi premiado com medalha de ouro.

Abaixo podemos ver detalhes desses projetos, distribuídos pela Sala da Diretoria e Biblioteca da Escola. Voltaremos a falar sobre eles no próximo capítulo.



Figura 31 – Detalhes dos projetos na Sala da Diretoria e Biblioteca da Escola de Artes e Indústrias do Paraná.

Segundo Souza (2010, p.11) equiparar a nação brasileira aos demais Estados perpassa a questão da formação para o novo modo de trabalhar, pois era importante

¹¹³ As demais faces do projeto podem ser encontradas em diversos acervos, entre eles, alguns projetos foram disponibilizados nos Relatórios da escola e enviados ao Presidente da Província, e podem ser acessados na Biblioteca Pública.

¹¹⁴ Data conforme o original: 12/IX/90.

saber como as civilizações adiantadas demonstravam o modo de produção industrial nas Exposições Internacionais ou em seus programas de ensino.

Deste modo, Santana (2004, p. 83) ponderou que a participação da escola na Exposição Universal de Chicago e a premiação de alguns trabalhos enviados foram consideradas como uma vitória, demonstrando que a “escola dava mostras de vitalidade devido ao seu crescimento, tanto em termos materiais quanto em influência”. Pelo nosso entendimento, essa vitória mencionada pela autora testemunha que a instituição estava sendo reconhecida por seu trabalho, e participar e se destacar em uma exposição internacional era uma ocasião ímpar. Naquele período a escola já funcionava em dois prédios: na Rua Aquidaban, em um edifício cedido pelo governo do Estado, e na Rua XV de Novembro, em um prédio de propriedade particular. De certa forma, essa era mais uma justificativa para que a construção desse projeto se efetivasse, pois assim atenderia todos os cursos em um só lugar.

Conforme se pode verificar, nas Figuras 32 e 33, que seguem, tem-se o projeto mencionado, que é representado através das plantas. A monumentalidade da casa de Cultura aí delineada é uma evidência das ambições de Antônio Mariano de Lima, na medida em que testemunha o intento de transformar sua escola em um centro de referência, uma instituição de grande porte que teria diversas funções.

A monumentalidade¹¹⁵ da construção deixaria um grande legado, um símbolo de poder de atuação dessa Instituição, pois, segundo Rodrigues, a monumentalidade transmite a mensagem de que esse espaço urbano se configuraria em palco exuberante, que geraria emoções e reviveria tradições no

¹¹⁵ A monumentalidade atua na dimensão do simbólico, dando visualidade, representando e valorizando as ideias, ações e concepções daqueles que a utilizam. Ela tem sempre uma razão de ser, a qual pode estar bem explicitada ou não. A monumentalidade se difunde e se concentra, como diz Lefebvre (1999), nas mais variadas formas, e aqueles que habitam as cidades, especialmente (mas não unicamente) os grandes centros e capitais, com ela convivem e a admiram ou odeiam, por ela são intimidados, e, às vezes, a ela tentam desafiar. O monumento é, portanto, um legado à memória coletiva, um legado “criado pela mão do homem” e por ele edificado para carregar consigo toda uma carga de concepções que o farão símbolo de uma mensagem que quis ser passada, de um aviso ou de uma instrução que se desejou transmitir. O monumento encerra em si uma monumentalidade, a qual, por sua vez, é transcendente, ela é ideia, concepção, crença: objetivo simbolizado em objeto-símbolo, mas capaz de viajar no imaginário social. A monumentalidade, quer dos clássicos, modernos ou pós-modernos, faz-se documento tanto da história como da geografia de uma sociedade: ela simboliza o poder e aquilo que este escolhe para ser transmitido às pessoas do presente e do futuro. (RODRIGUES, 2015, p. 1 –10).

imaginário social. (RODRIGUES, 2009). A escola como um monumento seria um objeto simbólico tanto para as pessoas daquele período quanto para o futuro. O projeto nos mostra três pavimentos e um espaço nomeado como observatório. As salas, conforme prancha detalhada, abrigariam as oficinas, teriam ambientes para depósito dos modelos utilizados nas aulas, espaço para o Museu e outro para a Biblioteca Pública. (O ESTADO DO PARANÁ, 29 mar 1980, p. 12).

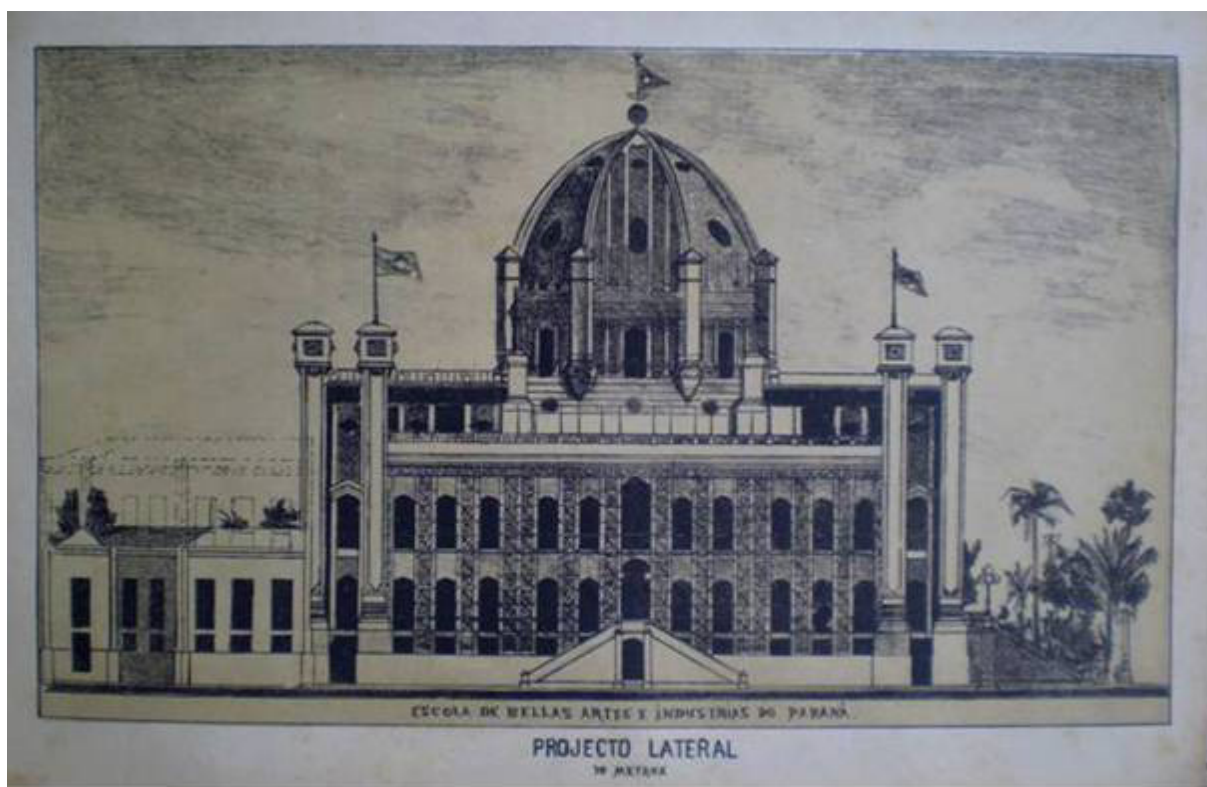


Figura 32 – LIMA, Mariano de. Projeto Lateral – A casa de Cultura, 1890. Escola de Bellas Artes e Indústrias do Paraná. Litografia, p&b.
Fonte: LIMA (1895)

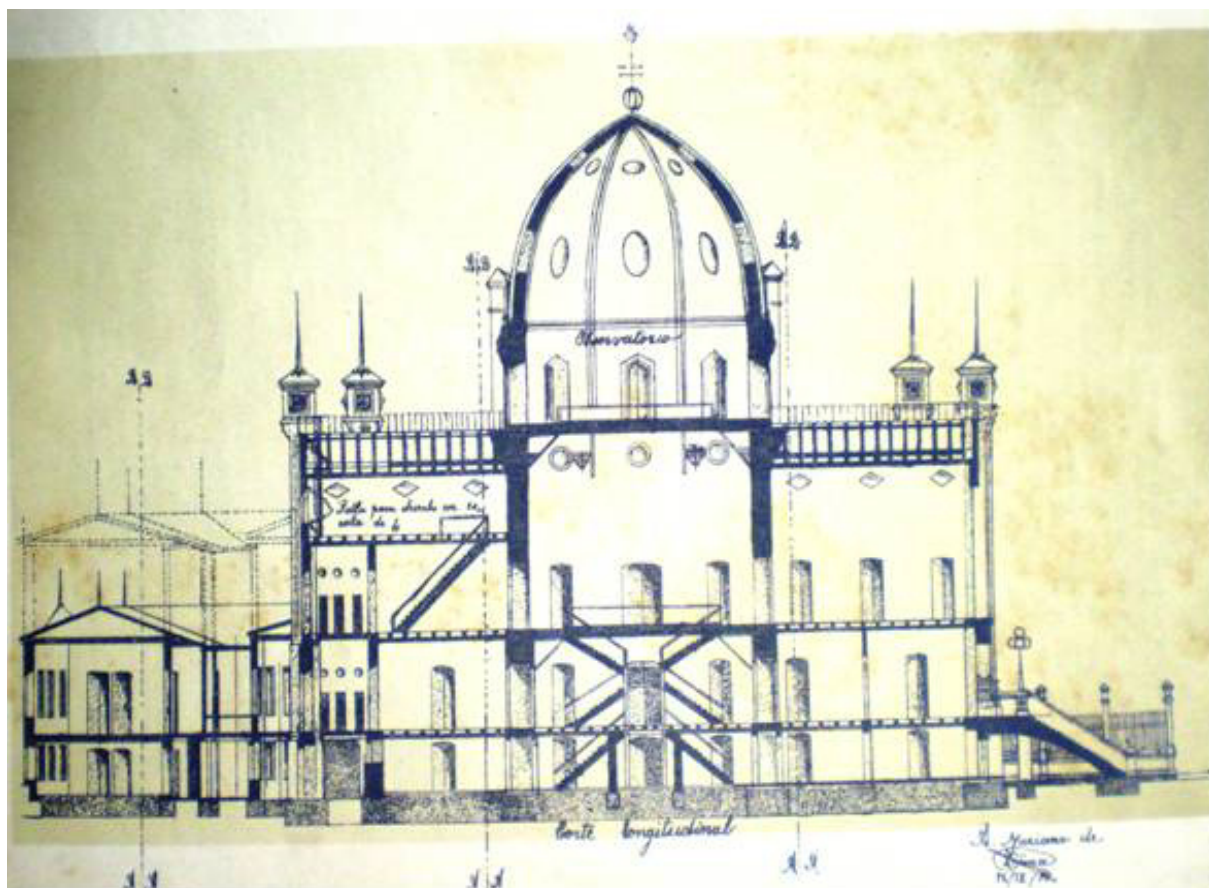


Figura 33 – LIMA, Mariano de. Projeto Lateral (Corte Longitudinal) – A casa de Cultura, 1890. Escola de Bellas Artes e Indústrias do Paraná. Litografia, p&b.
Fonte: LIMA (1895)

Na sequência, apresenta-se o projeto da Academia Imperial de Belas Artes¹¹⁶ do Rio de Janeiro, de autoria de Grandjean de Montigny e publicado por Debret. O prédio foi construído em 1826 e demolido em 1937, restando somente o pórtico de entrada. Como podemos perceber, abaixo, na Figura 34 pela representação da fachada e da planta baixa, esse projeto apresenta número menor de pavimentos e de salas. Em comparação com AIBA, instituição em funcionamento há muitos anos, e que serviu inclusive de referência para Lima, o projeto dele era um tanto quanto arrojado.

¹¹⁶ O pórtico da fachada está localizado no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. O prédio quando em funcionamento abrigava salas de aula e um museu com pinturas expostas trazidas pela Missão Artística Francesa. Foram feitas novas aquisições e doações, hoje as obras estão reunidas no Museu Nacional de Belas-artes.

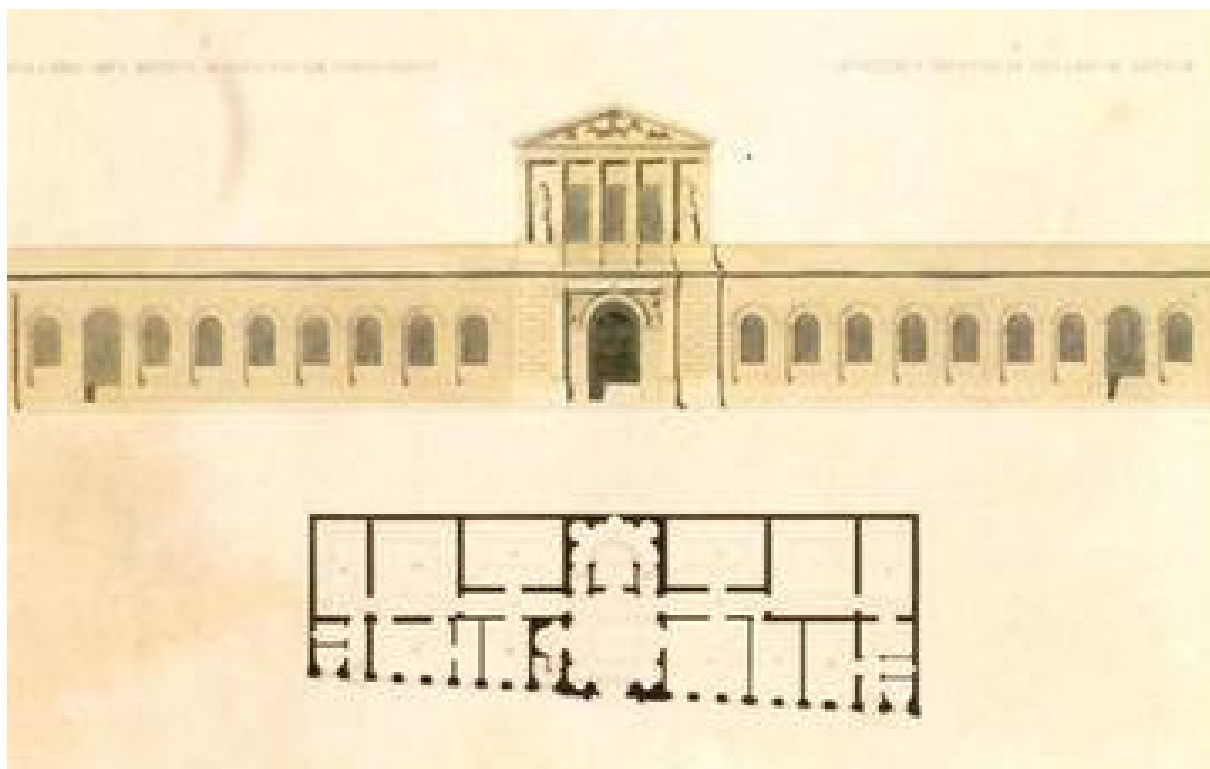


Figura 34 – MONTIGNY, Grandjean. Projeto da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, [c.1820].¹¹⁷

Mariano de Lima idealizou uma instituição de mesmo porte das existentes na Europa e na América do Norte, a partir de meados do século XIX. (SANTANA, 2007, p. 100). Mas, segundo relatório da Escola, ele solicitou um terreno equivalente ao que já pertencia à Escola de Belas Artes, que foi concedido pela “Intendência Municipal” em sessão de 11 de junho de 1890, onde se encontra construído, por ordem do Governo o Congresso e a “Usina da Luz Elétrica”, (LIMA, 1896, p. 40). Esse terreno localizar-se-ia na parte excedente¹¹⁸ da Praça Eufrásio Correia, ao lado da Câmara Municipal, e, assim, ampliaria o atendimento, o reconhecimento e o alcance da Escola de Bellas Artes e Indústrias. No entanto por falta de recursos e incentivo, isto não se tornou realidade. (O ESTADO DO PARANÁ, 29 mar 1980, p. 12). Algumas fontes consultadas indicam que a construção ficou somente no projeto e outras, que a mesma não ultrapassou os alicerces. De qualquer forma, os esforços

¹¹⁷ ACADEMIA Imperial de Belas Artes (2014).

¹¹⁸ Consideramos que o termo ‘excedente’ utilizado por Mariano de Lima deve se tratar de um espaço disponível entre a Praça e a Câmara Municipal.

de Mariano de Lima não foram suficientes para a concretização desse Palácio de Cultura.

Postas as ideias e o teor das pretensões de Mariano de Lima, vamos observar outro ambiente da escola.

A composição de fotografias abaixo chama a atenção para observar as várias salas da escola em 1893.



Figura 35 – LIMA, Antonio Mariano de. Escola de Artes e Indústrias do Paraná, p&b; 22 x 27 cm Curitiba, 1893.

Acervo: Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

Segundo Souza (2001) a escola enquanto cartão postal tornava-se um símbolo de civilização. (SOUZA, 2001, p. 85), as fotografias espelham a escola enquanto lugar, ou instituição merecedora de ser exibida e recordada, seja por sua beleza estética, seja pelo seu significado sociocultural. (SOUZA, 2001, p. 82).

Neste caso, a imagem foi oferecida ao diretor da Biblioteca Nacional pelo diretor da escola, e, provavelmente, teve como intencionalidade a divulgação da Instituição e sua recordação.

Concordamos com Santaella (2012) que nos instiga a considerar que o enquadramento da fotografia recorta e fragmenta. Deste modo, o objeto ou a situação fotografada, segundo ela, podem ser testemunhados de uma multiplicidade de pontos de vista. Além disso, o ponto de vista assumido pelo fotógrafo constitui-se como uma mola mestra para a leitura da imagem fotográfica. (SANTAELLA, 2012 p. 79). Assim, diante da imagem acima, divulgada por Mariano de Lima, percebemos sua intenção de oferecer ao observador vários ângulos diferentes de sala de Aula de Desenho Artístico, História e Estética – entrada, lateral da sala e lado oposto à entrada.

Desde a criação da escola, Mariano de Lima fez inúmeras solicitações para que o mobiliário fosse adequado para as especificidades do ensino de desenho e pintura. Acreditamos que, diante das imagens apresentadas a seguir, os pedidos foram atendidos.

As propostas da época indicavam a importância de uma sala de aula adequada ao estudo do desenho. Tanto da disposição do mobiliário quando a localização das janelas deveriam privilegiar a entrada da luz natural e a visão do estudante em diversas perspectivas.

Pelas imagens, notamos uma sala bem montada, apresentando uma organização eficiente do espaço escolar, com mobiliário adequado para os objetivos de ensino, e para comportar um número razoável de alunos. Pode-se observar que neste mesmo ambiente, os alunos poderiam ser divididos em três mesas que possuem inclinação com espaço central para a colocação de modelos de gesso ou apoio para estampas. Os alunos que se posicionassem na mesa central seriam acomodados em banquetas e, aqueles que se posicionassem nas mesas laterais, ficariam em bancos. Destacamos, abaixo, as pontas das mesas laterais que aparecem nessa fotografia. Esta vista da sala da Aula de Desenho Artístico, História e Estética permite ver ao fundo a entrada da Escola e devido a esse excesso de iluminação da rua, a fotografia não nos permite ver com tanta nitidez os elementos.

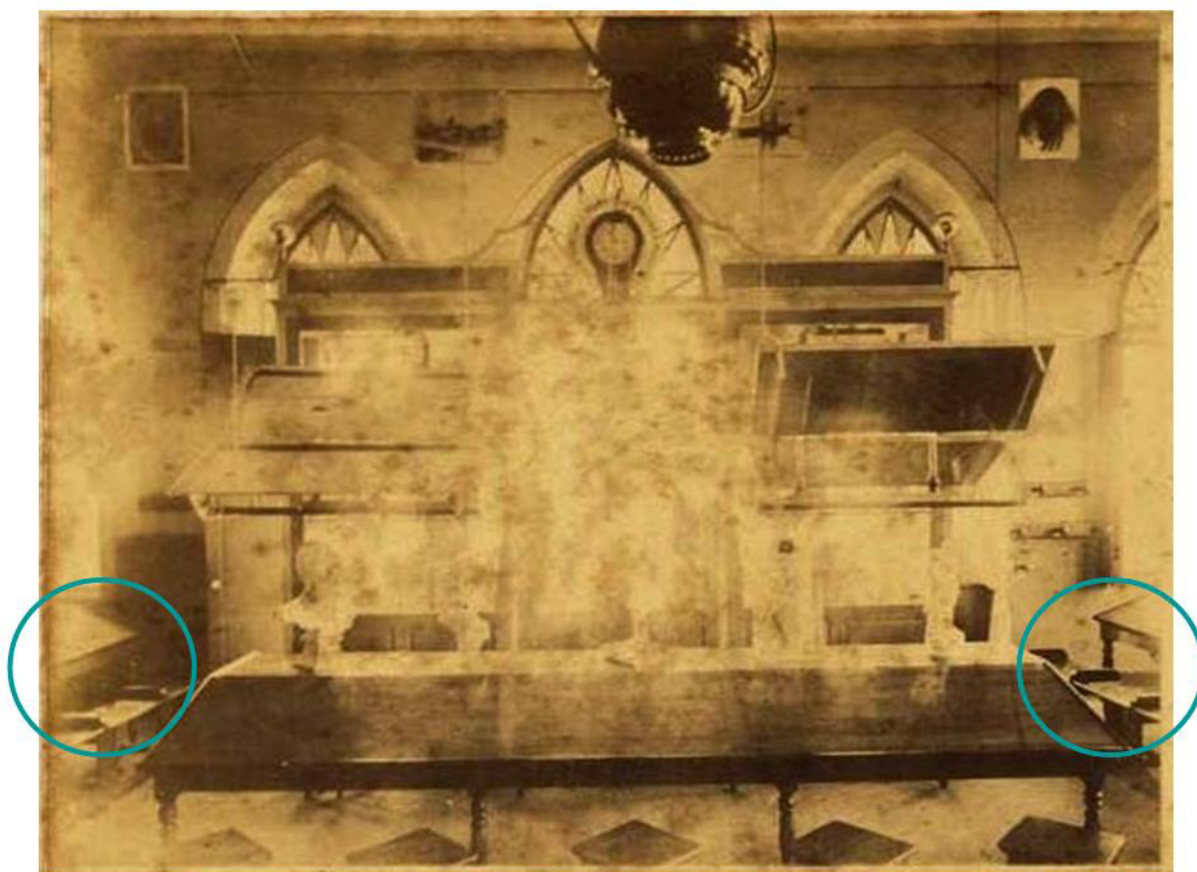


Figura 36 – Aula de Desenho Artístico, História e Estética (Detalhe da fig. 35)

A próxima figura nos permite observar a lateral da sala. A mesma nos dá a sensação de que a fotografia foi tirada da janela da escola. Neste ambiente podemos identificar, pelo menos, nove imagens expostas nas paredes, inclusive ao fundo, também há duas frases ou mensagens abaixo de dois desenhos de figura humana. A disposição das mesas, do lado esquerdo, um pouco menores e com bancos com encosto, permitiria a classificação dos estudantes em níveis distintos de aprendizagem ou pelo objeto de estudo. Acreditamos que os espaços restantes entre as mesas eram suficientes para que o professor pudesse circular na sala e orientar seus alunos visualizando tanto a produção deles, quando o ponto de vista que ele tinha do modelo representado.

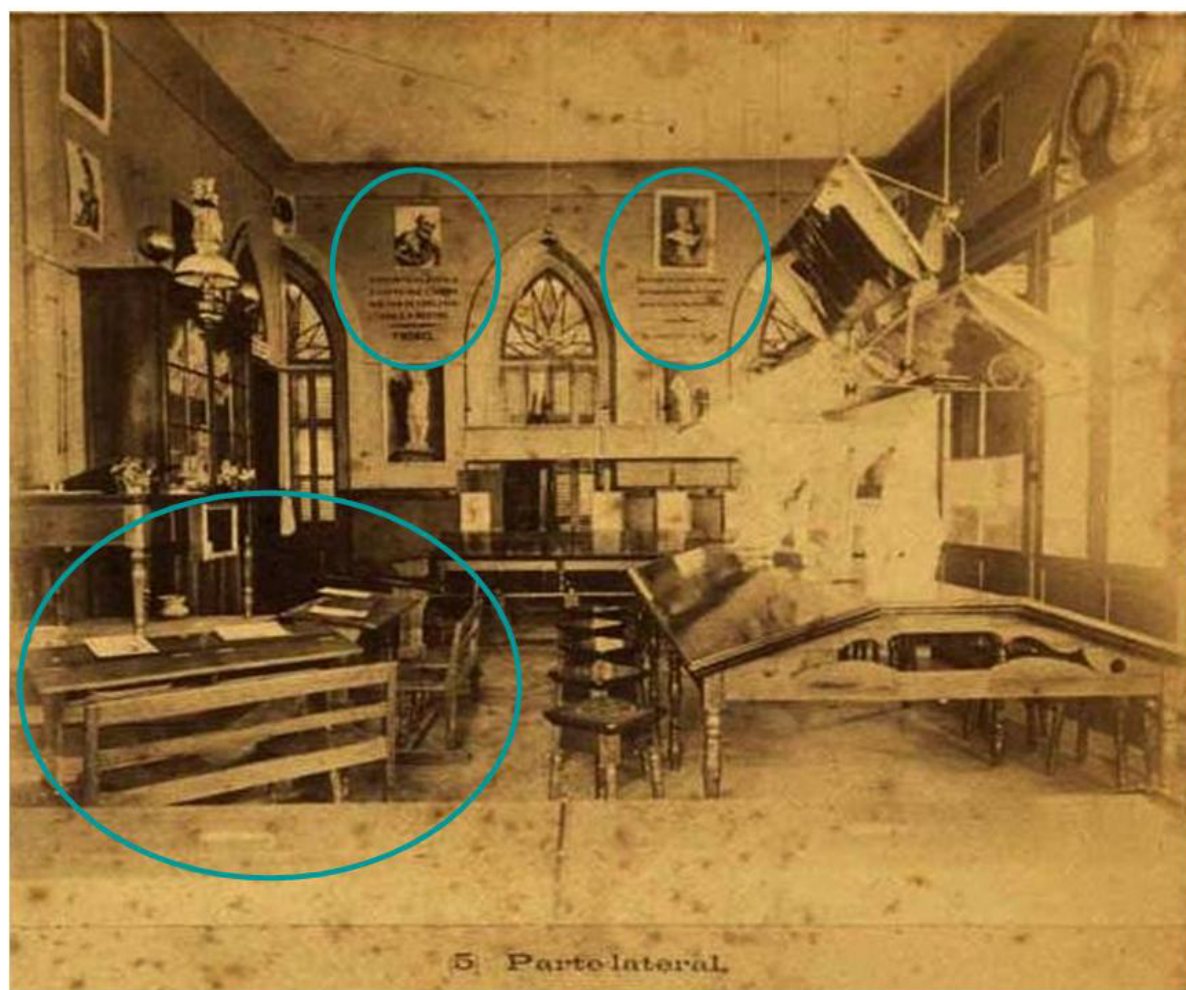


Figura 37 – Parte lateral (Detalhe da fig. 35)

O terceiro registro da mesma sala nos permite ter a visão de quem entrava na escola e observava o seu interior. Em primeiro plano, pode-se notar a mesa central e a silhueta de cinco modelos de gesso para estudo.

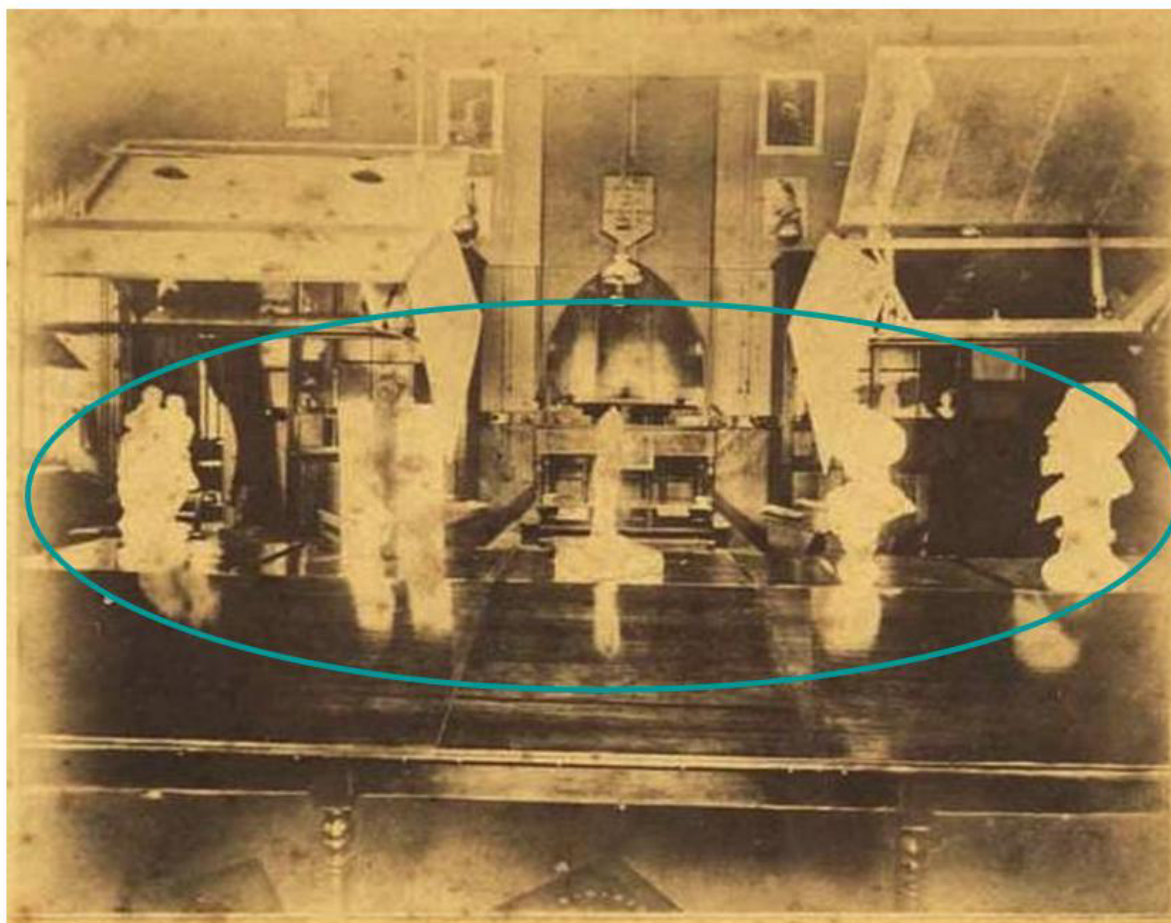


Figura 38 – Lado oposto à entrada. (Detalhe da fig. 35)

A figura seguinte é uma vista da Sala de Espera da Escola e nela podemos identificar bancos e cabides nas laterais. Podemos perceber também que a Instituição já contava com outros elementos do mobiliário específico, como cavaletes e pranchetas. Os mesmos estão dispostos irregularmente, posicionados bem próximos às portas de entrada desses ambientes. Podemos considerar duas possibilidades: em primeiro lugar, que se tratava de expor, próximo às portas, os elementos para uma espécie de propaganda dos cursos e que realçasse no que a escola se destacava em relação às demais, reforçando a ideia de que seu fundador se preocupava constantemente em utilizar recursos de promoção da escola. Por outro lado, pode-se pensar que a falta de espaço poderia ser uma das razões dessa disposição dos elementos. Nesse caso, é notório que as reclamações acerca do espaço físico feitas por Mariano de Lima através de ofícios enviados ao governo tinham fundamento. Consideramos a primeira hipótese mais plausível, pois alguns

dos elementos apresentados nessa imagem constavam também em outras fotografias, como o quadro que foi identificado pendurado em uma das paredes e a estátua de gesso, que estava presente em uma prateleira com demais objetos para estudo. Pelo visto tais objetos foram deslocados para serem fotografados deste ângulo.



Figura 39 – Detalhe da Sala de espera da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. [c. 1890].
Fotografia, p&b. 16,5x12 cm.
Acervo: Museu Paranaense.

A observação atenta do objeto centralizado na foto e posicionado em primeiro plano sugere que se trata de um visor estereoscópico. Na figura abaixo, temos um exemplar desse objeto de origem francesa para ser colocado sobre uma mesa, o qual era utilizado para apresentação de fotografias, dando às mesmas um efeito de tridimensionalidade.



Figura 40 – Visor Estereoscópico¹¹⁹

Segundo Santos (2000), a estereoscopia está relacionada à capacidade de enxergar em três dimensões, proporcionando a percepção de profundidade. O princípio de funcionamento da maioria desses dispositivos é oferecer imagens ligeiramente distintas aos olhos esquerdo e direito, dando a sensação tal qual a

¹¹⁹ O exemplar que localizamos é de origem francesa, da firma Rossi & Lavarrello. Esse visor era utilizado para apresentação de fotografias, dando um efeito tridimensional às mesmas. Este foi utilizado no Pavilhão da Argentina, no âmbito da Exposição Internacional de 1922, realizada no Rio de Janeiro em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil (VISOR, 2015) No mesmo site, há um outro exemplar com pé de madeira torneada e traz uma placa metálica com o brasão da família imperial brasileira gravado. De fato, esse tipo de visor já era conhecido no período de D. Pedro II, grande incentivador da fotografia no Brasil.

obtida quando se observa um objeto real. (SANTOS, 2000, p. 4). Essas imagens recebiam o nome de “cosmoramas”. Cada um deles é composto por duas imagens praticamente iguais, cada uma com uma pequena alteração de ponto de vista em relação a outra, e geralmente, eram utilizadas fotografias de outros países. Deste modo, dispostas, lado a lado, e visualizadas individualmente pelos cidadãos em aparelhos estereoscópicos ou caixas com visores acoplados, davam a sensação de tridimensionalidade. Os cosmoramas, assim como jogos de divertimento, teatrinho de bonecos, rodas de cavalinhos ou circos, eram montados nas praças principais das cidades para o divertimento do povo¹²⁰.

Esse aparelho de observação individual para divertimento foi criado muito tempo antes, também é conhecido como *caixa de óptica*, surgiu no século XVI, na Itália e espalhou-se rapidamente por outros países europeus nos séculos seguintes. Relacionado à descoberta da perspectiva e das propriedades dos espelhos e lentes, o interesse crescente por esse dispositivo levou ao desenvolvimento de modelos tanto portáteis quanto de grandes dimensões. Os primeiros destinavam-se a profissionais itinerantes, que realizavam sua exibição em praças, feiras e mercados. Havia dispositivos com até dez visores em sua face frontal, permitindo a visão simultânea por várias pessoas conforme podemos observar na figura abaixo de 1815. Outros aparelhos poderiam servir para o uso doméstico e privado. Esses exemplares de uso familiar eram frequentemente mais sofisticados e ornamentados e dispunham de uma ou duas oculares. (TRUSZ, 2010, p. 132).

¹²⁰ Para mais informações vide: COSMORAMAS, 2015.



FIGURA 1 – Caixa de óptica. Gravura, Itália, 1815. Observe-se a equivocada inscrição “Lanterna Mágica” no alto da caixa, embora a imagem represente um modelo comum de caixa de óptica com múltiplas oculares, que costumava ser exibida nas ruas por demonstradores itinerantes. Neste caso, o exibidor ergue a tampa frontal da caixa, de maneira que a vista receba luz natural e possa ser observada com efeito diurno. Enquanto isso, sua assistente atrai os curiosos tocando um instrumento musical. Acervo da Cinemateca Francesa, Paris. Reproduzida em: PISANO, G. e POZNER, V. (Org.) *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005, p. 104. Cortesia Cinemateca Francesa.

Figura 41 – Caixa de óptica.
Fonte: TRUSZ (2010, p. 133).

Em que pese tenha sido, inventado há bastante tempo, para a cidade de Curitiba esse aparelho era uma novidade. Mesmo produzidos em série, não foram identificados aparelhos similares na cidade neste período. Dados como este reforçam a hipótese que a escola oportunizava aos alunos ou visitantes da escola o acesso a materiais modernos.

Outras propostas inovadoras que davam visibilidade às ideias das instituições e as difundiam nas cidades e fora delas estavam relacionadas à criação de órgãos, a exemplo disso foi a fundação de periódicos, de iniciativa tanto da Academia Imperial de Belas Artes quanto do Liceu do Rio de Janeiro. Em Curitiba não foi

diferente, como atesta a revista *A Arte* publicada pela escola, já mencionada precedentemente. Ainda, enquanto Escola de Desenho e Pintura, a instituição levou a público o primeiro número de *A Arte*, em 04 e março de 1888. A criação desse periódico contribuiu para a divulgação do projeto de ampliação da escola e para realçar a importância da mesma no ensino de artes e ofícios no Paraná. Segundo Santana (2004, p. 46), a criação desse veículo, que visava propagar o discurso de seu diretor e seus colaboradores, contribuía também para robustecer as justificativas para a manutenção da escola, além de permitir a divulgação de seus ideais para além das fronteiras, não apenas do Estado do Paraná, mas também do território brasileiro, por meio de sua distribuição até no exterior. É, contudo, difícil precisar o alcance efetivo conquistado por essa publicação¹²¹.

A Arte teve muitos colaboradores, entre eles os Srs. José Pereira Lagos, Justiniano de Mello, Emiliano Pernetta e Pamphilo D'Assumpção, José Corrêa, Leoncio Corrêa, Lúcio Pereira, Nestor Victor e Rocha Pombo¹²². O periódico dividia-se em três seções, das quais a primeira publicava informações referentes à parte oficial da escola. A segunda parte veiculava artigos, poesias, dentre outros escritos literários. A terceira parte divulgava notícias sobre e as belas artes em geral, anedotas e variedades. (A ARTE, 1888, p. 1). Pode-se perceber uma inclinação para a literatura e a poesia, como já aludido anteriormente, linguagens valorizadas e que recebiam destaque na época.

¹²¹ Conforme publicado a partir do segundo número a distribuição da *A Arte* seria feita como propaganda, dada gratuitamente aos 'beneméritos do estabelecimento'. Seria enviada ao aos estabelecimentos de artes e as revistas congêneres do estrangeiro e no Brasil à toda a imprensa, escolas de artes, bibliotecas e a membros dos poderes governamentais. No Paraná, receberiam o jornal as repartições públicas estaduais e municipais, inclusive os juizados e escolas primárias. E haveria distribuição remunerada a quem se tornasse seu assinante.

¹²² No alto da primeira página o destaque era para o título Órgão da Escola de Desenho e Pintura, seguido das indicações: Brasil – Paraná, Curitiba, 4 de março de 1888, Anno I – Nº1 e posteriormente o nome de todos os colaboradores e do diretor Antônio Mariano de Lima. A segunda coluna horizontal apresentava o Expediente e o Sumário do periódico, bem como os motivos para a criação e escolha do título desse jornal concebido pelos professores e alunos da Escola.

O segundo número só foi publicado em 15 de janeiro de 1895¹²³, com um artigo intitulado “Ressurreição”. A explicação, segundo Santana (2004, p. 50), para a interrupção da edição do periódico seria a falta da maturidade requerida para a manutenção de um órgão daquela natureza, – maturidade adquirida, quase sete anos depois, graças à experiência e aos méritos alcançados. A autora conclui que, entre esses méritos, estaria a premiação da escola em 1893 na Exposição Universal de Columbia em Chicago. O artigo valorizava uma postura mais arrojada em relação às iniciativas culturais:

Ressurreição

Na vida social, assim como na individual, há duas forças: a força conservadora e a reformadora. A força conservadora é representada pelo afferro as cousas tradicionaes firmadas pelo habito e pela hereditariedade; é a rotina a que se apegam os velhos, convictos de que attingiram ao ultimo grau de luz e de aperfeiçoamento. A força reformadora é lei que ordena ao universo de caminhar sempre a todo o transe. A força conservadora diz: <Detenhamo-nos, porque depois disto, nada mais do que isto!> A força reformadora diz: <Caminhemos, caminhemos sempre!> (A ARTE, 1895, p. 1).

Pode-se perceber que, mesmo diante de vários obstáculos vividos pela instituição e por seus colaboradores, estes mantinham-se firmes no propósito de ampliar a escola.

E' do connubio destas duas forças que, no mundo moral, nascem as ideias sãs, os fructos succulentos do espírito esclarecido. O bom progresso deve ser lento, deve ser aquelle em que os factos se succedem logicamente, como productos da statica e da dinâmica sociaes; deve ser a evolução havida mediante a harmoniado elemento vital de conservação que não deixa precipitrem-se os factos e amadurece-os, e do elemento vital de transformação que nos leva de conquista em conquista. [...] (A ARTE, 1895, p. 1).

Pouco se importando com o tempo que pudessem eventualmente levar para conquistar espaços e angariar reconhecimento, os editores transmitem nessas

¹²³ O segundo número já conta com o título A Arte em destaque, com letras maiores e centralizadas seguido do subtítulo Órgão ilustrado da Escola de Artes e Indústrias do Paraná.

palavras o desejo de estar sempre em movimento, realizando, pouco a pouco, ações que promovessem a realização de suas intenções. Entre as principais delas estavam: servir e colaborar com a sociedade, transformá-la através do ensino e principalmente da arte.

Quereis um povo forte e consciente de sua personalidade? Instrui-o. Quereis um povo feliz e apto para viver? Fazei-o artista. A sciencia e a arte são irmãs; querer civilizar o povo com a aplicação exclusiva de um desses elementos, é, como diriam os philosophos *italianos*, *sogno di mente inferma*. (A ARTE, 1895, p. 1).

Naquele momento, já havia críticas e manifestações públicas principalmente dirigidas à figura de Mariano de Lima. Até esse período, apesar de severas, tais críticas não foram capazes de fazê-lo esmorecer. O diretor continuou defendendo as belas artes e as indústrias, fazendo uso do periódico para informar ainda mais a população sobre seus objetivos, persuadindo-a quanto à formação necessária futura e também utilizando-se desse espaço para se defender dos ataques perpetrados por eventuais opositores:

O nosso programma resume-se nisto:

- 1.º Não nos preocupam os golpes pessoas que nos lançam os nossos adversos. Combatemos por um principio e não por uma pessoa; não somos um individuo, somos uma collectividade... E, bem assim, fugimos das discussões político-partidarias que tanto apaixonam e cegam o espírito.
- 2.º Temos por missão a propaganda das Bellas Artes e industrias manufactureiras e publicaremos sempre nesse sentido artigos que digam respeito à esthetica em geral e à história das artes. Apresentaremos illustrações trabalhadas, não só por moços de talento estranhos à Escola, como por alumnos desta; e do n. 4 em diante apresentaremos sempre pelo menos, quatro illustrações, tendo então nossa revista em vez de 12 páginas, 16. Na Secção de Bellas Artes publicaremos também pedaços de boa litteratura em verso e em prosa, e na de Expediente e Archivo demosntraremos o estado geral escola.
- 3.º Daremos entrada em nossas columnas a artigos sobre industrias, sobre sciencia, e chronicas etc., para que a nossa revista seja mais do que um orgam de Bellas Artes, para que ella possa como que comsubstanciar a intellectualidade de sua época no Estado do Paraná.

- Eis-nos em publico: o futuro dirá si somo portadores de benefícios, si o presente não nos fizer essa justiça. Assim ressurgimos. (A ARTE, 1895, p. 1).

Nesse programa podemos identificar a tentativa de legitimação em relação à importância do trabalho desenvolvido pela Escola e da sua contribuição tanto para o aprendizado das belas artes quanto das artes industriais. Retornaremos a discussão e abordaremos outros aspectos do periódico também no próximo capítulo.

As ideias educativas publicadas no periódico *A Arte*, de alguma forma, também reverberavam no ensino em geral e repercutiam na cidade, pois o projeto de Escola instituído por Lima contava com muitos colaboradores que atuaram tanto na revista quando na escola como docentes. Foram colaboradores do primeiro número do periódico *A Arte* em 1888: Dr. João Pereira Lagos e Justiniano de Mello, Emiliano Pernetta e Pamphilo de Assumpção, Leôncio Corrêa, Lucio Pereira, Nestor Victor e Rocha Pombo.

No anúncio do Jornal *Quinze de Novembro* em 1890, quando as aulas foram reabertas, foram divulgadas as matérias e os horários de aula, juntamente com o quadro de pessoal, conforme abaixo.

Quadro do pessoal	
Diretoria	
Diretor – A. Mariano de Lima	
Secretário – José Teixeira Raposo	
Taquígrafo – Comendador A. C. Munhoz	
MATERIAS	PROFESSORES
História	Custodio Teixeira Raposo
Estética	Dr. João Pereira Lagos
Anatomia	Dr. Victor Ferreira do Amaral
Geometria	Capitão Coriolano S. da Mota
Aritmética	Arthur Ferreira de Loyola
Arquitetura	Henrique Henning
Mecânica	Rodolfo Walvi
Caligrafia	Narciso Figueras
Escultura	Paulo d'Assumpção
Desenho	A. Mariano de Lima.
Perspectiva	
Pintura	

SERVIÇO MATERIAL	
Porteiro	Leon Nicolas
Zelador	
Servente	
Secretaria da Escola de Artes e Indústrias do Paraná Curitiba, 20 de março de 1890. José T. Raposo – Secretário	

Quadro 2 – Quadro do Pessoal.

Fonte: QUINZE DE NOVENBRO, 1890.

Identificamos que o desenho estava diretamente ligado a muitas das matérias elencadas, especialmente as de natureza prática estando presente em conteúdos referentes à anatomia, geometria, arquitetura, caligrafia, mecânica, escultura e perspectiva, além do próprio desenho e da pintura, o que denota sua importância dentro do currículo proposto.

Entre os professores efetivos¹²⁴, podemos citar Antônio Mariano de Lima; Dr. Victor F. do Amaral¹²⁵, Custodio T. Raposo, D. Maria da C. Aguiar, Carlos Huebel, Major Bento de Menezes, Dr. Francisco R. de A. Macedo, D. Margarida Setraghi, D. Georgina Mongruel, Dr. Camillo Vanzolini, Dr. José Raymundo C. de Mello, José Vicente Barbosa, Jacintho Manoel da Cunha, José Gonçalves de Moraes, Francisco de Paula Guimarães. (LIMA, Relatório..., 1896, p. 12). Tanto os professores efetivos quanto os avulsos eram em grande parte sujeitos com prestígio social.

Também faziam parte da Escola, como professores/alunos¹²⁶, Alberto Barddal, Polixena Corrêa, Minervina Wanderley, Paulo Freyer, Serafina de Freitas Castro, João B. Turin Junior, João Antônio de Barros Neto e Mario Antônio de Barros. Podemos considerar que esse procedimento se aproximava do método

¹²⁴ Os nomes estão abreviados conforme o documento original.

¹²⁵ Victor ou Vitor Ferreira do Amaral e Silva nasceu na Vila do Príncipe, na Lapa em 09/12/1865 e faleceu em Curitiba em 02/02/1953. Kursou medicina no Rio de Janeiro especializando em ginecologia e obstetrícia. Foi professor de francês do Ginásio Paranaense, vice-diretor na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, ocupou diversos cargos e funções públicas, como a de Diretor Geral da Instrução Pública e do Ginásio Paranaense justamente no período que foi construído e inaugurado o prédio na rua Ébano Pereira. Liderou a criação e foi o primeiro reitor da Universidade do Paraná.

¹²⁶ Alunos que já estavam mais adiantados e poderiam transmitir aos novos algumas lições como professores.

Lancaster ou mútuo¹²⁷, um sistema de ensino monitorial que foi desenvolvido na Inglaterra do início do século XIX, teve como criadores Andrew Bell e Joseph Lancaster, cuja proposta era que o professor ensinasse a lição aos alunos mais amadurecidos, e os mesmos por sua vez instruísem os demais alunos. (CASTANHA, 2007, p. 419). Esse método foi adotado no Brasil em 1827 e a Lei de 15 de outubro daquele ano determinava sua aplicação nas escolas das capitais, nas vilas ou demais lugares populosos. (CASTANHA, 2007, p. 419).

No corpo docente incluíam-se também os professores avulsos, Comendador Alfredo C. Munhoz, Dr. Tertuliano T. de Freitas, Roberto Schiebler, Dr. Manoel I. C. de Mendonça, Manoel de Oliveira Monteiro, Manoel da Silveira Netto¹²⁸, Dr. Agostinho E. de Leão e Simon Block.

Alguns desses professores e colaboradores foram alunos de Mariano de Lima ou tiveram a oportunidade de estudar fora da Província por intermédio da escola. Isso reafirmava a intencionalidade de despertar talentos, como diziam na época, uma forma de incentivar os aprendizes e motivá-los na busca do aprimoramento. Foi o caso de Paulo D'Assumpção já mencionado, de João Turin e de Zaco Paraná, que se destacaram em âmbito nacional.

¹²⁷ Este método era conhecido na Europa desde o século XVI. Dr. André Bell levou o sistema de Ensino Mútuo da Índia para a Inglaterra. Sua aplicação era de comprovado sucesso e se estendeu rapidamente pela França, Suíça, Rússia e Estados Unidos, onde Joseph Lancaster o propagou. Os liberais brasileiros adotaram o método na expectativa de que a liberdade oferecida para criação de escolas associadas a um novo sistema de ensino poderia levar aos mais distantes pontos das Províncias a instrução das massas. O Método Lancaster foi praticado em muitas escolas no Brasil, e como não existiam ainda as escolas de formação docente, os professores aprendiam o ofício, muitas vezes enquanto ainda eram alunos de cursos primários que utilizavam o método. (SCHAFFRATH, 2009, p. 145).

¹²⁸ Foram encontradas duas formas de escrita – Manoel e Manuel Azevedo da Silveira Neto. Nasceu em Morretes em 04/11/1872 e faleceu no Rio de Janeiro em 19/12/1942. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 451-453). Interessado pelo desenho e pelas artes gráficas, passa a fazer parte da Litografia do Comércio de Narciso Figueiras. Foi indicado para receber uma bolsa de estudos para cursar a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro pela Escola de Artes e Ofícios de Mariano de Lima. Emílio de Menezes prontificou-se a contribuir com a pensão no Rio de Janeiro, já que não havia recursos do Governo para custeá-lo, mas devido a problemas na seleção, Silveira Neto desistiu e ninguém usufruiu da oferta de Menezes. Esteve envolvido com algumas revistas publicadas como, por exemplo, foi diretor da Pallium (1898), ilustrador para Cavaleiro do Mar de Gustavo Santiago, participante da revista Festas (1927–9) dirigida por seu filho Taso da Silveira. Publicou poesias em revista do Club Curitibano (1890–12), na Revista Azul (1893) e em O Cenáculo (1895-7). Considerado um poeta simbolista escreveu a poesia Luar de Hiver, Do Guairá aos Altos do Iguaçu, Cruz e Souza, Margens do Nhundiaquara, De Letras e Belas Artes, entre outros.

Para desenvolver o aprendizado dos alunos em várias áreas, a escola mantinha diversos cursos:

Em janeiro de 1895 já se encontravam em funcionamento os cursos de desenho artístico, artes plásticas, arquitetura, escultura, pintura e música, na parte de ensino de artes, assim como aqueles voltados para o aperfeiçoamento das “artes industriais”, como os de marcenaria, ferraria, carpintaria e decoração de casas. Os alunos do curso musical, criado em 23 de março de 1893 e iniciado em 17 de julho do mesmo ano, depois de aprovados em leitura e caligrafia musical, passavam para o Grêmio Musical Carlos Gomes, na qualidade de sócios, devido a um acordo recíproco entre os dois estabelecimentos. Da mesma forma, Mariano de Lima informava que os métodos adotados pela escola eram os mesmos da Escola de Belas Artes e do Instituto Nacional de Música, ambos no Rio de Janeiro, não apenas por serem os mais adiantados da época, mas também para estar em conformidade com o programa daquelas instituições. (SANTANA. 2004, p. 43).

Em 1896, Mariano de Lima fez alusão em seu relatório aos elogios que vinha recebendo pela contribuição para o desenvolvimento artístico do Paraná, esclarecendo que, para atender todos esses cursos de áreas diversas, eram necessários vários professores com conhecimentos específicos. Também informava que, embora o corpo docente trabalhasse gratuitamente, as nomeações ficavam a cargo do governo. Eis suas palavras: “Em outro tempo os professores eram, sob nossa proposta, nomeados por ato do Governo; mais tarde o mesmo Governo autorizou-nos a nomeá-los diretamente, o que em nada diminuiu o seu caráter oficial e as relações da mesma natureza entre nós e aquele” (LIMA, 1896). Isso pode parecer somente um ato burocrático, em que eram abreviados os protocolos para a efetivação dos docentes, mas, em contrapartida, pode demonstrar certa autonomia que a escola foi conquistando nessa esfera de escolha e decisão de nomeações. Consideramos também que, os professores atuavam gratuitamente na escola porque eram reconhecidos, além disso, fazer parte da equipe como professores da instituição lhes granjeava prestígio. Eram profissionais de áreas afins que trabalhavam em determinadas cadeiras específicas, muitas vezes ligadas às suas profissões cotidianas. Tinham interesse em se associarem a projetos úteis para a sociedade, tal qual os professores que atuavam com Porto-Alegre, que trabalham com o ensino direcionado para o estudo de disciplinas que contribuíssem para a formação do artífice, além do artista. (GALVÃO, 1959, p. 91).

Esses professores tinham uma metodologia que aliava teoria e prática, ofertando conhecimentos amplos aos estudantes. Pode-se identificar esse procedimento através do seguinte comentário:

Nos chama a atenção, como uma das surpresas que o nosso espírito desprevenido agradavelmente recebeu: referimo-nos às conferências ou preleções, que constituem, em dias intercalados, o ensino teórico, inculcando no animo dos alunos o gosto pelo estudo, e dando-lhes noções científicas que devem acompanhar as lições práticas. E assim que tivemos a satisfação de ouvir falar sobre a história das artes, estética e anatomia descritiva, os ilustrados Srs. Teixeira Raposo, Drs. Pereira Lagos e Victor do Amaral, que com toda a competência e provecção, estão prestando desinteressadamente os seus bons serviços à mocidade estudiosa. Também desinteressadamente encarregou-se de estenographar essas conferências o Sr. Alfredo Munhoz, que faz parte do corpo docente da Escola. (AS ARTES... 1889, p. 3).

Essa declaração demonstrou a satisfação em conhecer a estrutura da escola, tanto nos aspectos metodológicos, sobre o leque de possibilidades, como os cursos ofertados ao público.

A escola também revelou muitos artistas, dentre os quais alguns humoristas como Mariano Antonio de Barros (Heronio) e Aureliano de Azevedo Silveira (Sylvio). (ARAUJO, 1980, p. 23).

Entre eles, Paulo Assumpção que, como já dissemos, assumiu a cadeira de escultura na escola e, sem motivos aparentes, começou a dirigir ataques ao antigo professor e à sua discípula e esposa Maria da Conceição Aguiar. Apesar dos rumores de que Mariano de Lima advogava em causa própria, os relatórios apresentados pelos chefes do Executivo e da Assembleia elogiavam a competência de seu trabalho. (DIEZ, 1995, p. 25).

Mariano de Lima não suportou os ataques de Paulo D'Assumpção e o conflito de interesses acabou por minar uma antiga amizade que havia entre os dois. (SANTANA, 2004, p. 79). As comparações entre eles, aliadas à falta de apoio financeiro à sua escola foram alguns dos motivos que desestimularam o professor e artista a continuar com seu projeto.

Lima não permaneceu por muito tempo na cidade. Viajou para Manaus em 1902, não retornando mais ao Paraná e deixando a escola sob a direção de Maria da Conceição Aguiar de Lima. De qualquer forma, segundo Prosser:

Assim, de maneira geral, pode-se afirmar que Mariano de Lima e sua Escola desempenharam um papel de extrema importância para o desenvolvimento da arte, da cultura e do saber na Curitiba de finais do século XIX e de inícios do século XX. Apesar de ter deixado a cidade desgostoso e ter ser seu nome muitas vezes esquecido, sua obra permanece sólida até os dias de hoje, corporificada nos artistas que formou e nas instituições de ensino que inspirou. (PROSSER, 2004b, p. 529).

Depois da partida de Mariano de Lima, a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná foi se alterando gradativamente ao longo dos anos, ficando sob a responsabilidade de Maria da Conceição Aguiar de Lima que, enquanto aluna, da Instituição, obteve destaque e provavelmente já então ajudava o professor nas tarefas. Essa sucessão estaria relacionada, entre outros aspectos, a esse sistema de formação docente que acontecia durante o processo de um aluno monitorar os demais.

Em 1909, o artista norueguês Alfredo Andersen recebeu um convite da escola para ministrar um curso noturno de desenho para operários. Segundo Ricardo Carneiro Antonio, ele chegou a atender 60 alunos entre 14 e 30 anos de idade. Mas com as mudanças que a Escola sofreu, passando a atender exclusivamente o público feminino, esse curso foi interrompido. Andersen lamentou que a cidade, com tantas condições de se tornar um polo no segmento industrial, não possuísse uma escola pública de desenho, uma necessidade básica para a atividade operária. (ANTONIO, 2007, p. 135). Aquele ideal que dava importância à formação do operário e que aproximava as escolas de Lima e de Bethencourt da Silva foi se enfraquecendo. Apesar disso, segundo registros nos livros-ponto da Instituição, Andersen continuou trabalhando na escola até 1935, ano de seu falecimento, atendendo aos novos propósitos.

O novo processo de urbanização e industrialização que ocorreu nas cidades iniciou um movimento no fim do século XIX que passou a difundir um tipo de educação voltada para o ensino das artes aplicadas no século XX. Por consequência, uma nova representação de mulher foi sendo delineada, incluindo a gradativa amenização de um sistema de segregação sexual existente. A mulher das classes populares passou a se inserir com mais ênfase no mercado de trabalho,

movida pela necessidade financeira tanto de custear como de complementar a renda para a sobrevivência da família. (FREITAS, 2011, p. 72).

Vale destacar que, segundo Schaffrath (2009, p. 145), desde a Independência até o advento da Proclamação da República, em linhas gerais a estrutura do sistema educacional brasileiro pouco se alterou. A autora nos indica que, embora Império e República sejam duas formas distintas de organização política, a composição de forças no poder público continuava nas mãos dos mesmos grupos dominantes, isto é manteve-se a mesma estrutura do poder, a mesma mentalidade e as mesmas instituições básicas.

Em 1916, posto novo projeto, dentro dessa realidade escolar, com a mudança de concepção a Instituição fundada por Mariano de Lima teve sua orientação definitivamente alterada para dar maior ênfase à educação de artes e ofícios para mulheres – tanto que, a partir de 1917, por consequência ganhou a denominação de “Escola Profissional Feminina” (SANTANA, 2004, p. 9). Na fotografia que segue (Figura 13), pode-se observar o corpo docente reunido. A fotografia faz parte da coleção da educadora Julia Wanderley¹²⁹ e apresenta um excesso de brilho, assim como certa falta de nitidez nas figuras causada pelo desfocamento da imagem.

Concordando com Rosa Fátima de Souza (2001) ao apresentar o corpo docente, essa foto leva-nos à identidade coletiva dos professores como *corpus*, transformando o indivíduo professor em uma categoria profissional e institucional. (SOUZA, 2001, p. 91). Isso é importante, principalmente nesse momento de transição da instituição, a imagem contribui para demarcar e conferir reconhecimento ao corpo docente feminino que atuava à frente dessa instituição profissional.

Souza ajuda-nos a perceber que fotografias de corpo docente deste período possuem um ar grave e austero, expressão do ofício profissional. Além de atributos como distinção, respeito e elegância. (SOUZA, 2001, p. 91).

¹²⁹ Para saber mais sobre Julia Wanderley, vide ARAÚJO (2010).



Figura 42 – Interior da sala da Diretoria da Escola Profissional Feminina, 1916. Fotografia, p&b. 16,5 x 22 cm. Coleção: Julia Wanderley. Acervo: FCC.

Nessa imagem é possível identificar elementos originários da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, como o formato de exposição de retratos dispostos no alto das paredes, apresentando as mesmas características pictóricas dos retratos realizados pelos alunos da instituição e dos quadros pertencentes ao acervo da Pinacotheca. Como destacamos anteriormente, a mesma ficou exposta durante muitos anos na escola voltou para a guarda do Museu Paranaense somente em 1905. Ao centro, vemos um quadro que representa Mariano de Lima e, logo abaixo, o relógio que aparece em algumas fotografias da Escola no século XIX, que possui em sua moldura a frase “Não aproveitar o tempo é desprezar a riqueza”. Também identificamos parte do mobiliário e a escultura à direita da imagem intitulada “O Coração (ou a Boneca)” do ex-aluno Benedicto dos Santos.

A Escola, com a mudança de nomenclatura, assume outra vocação. Segundo Freitas (2011, p. 72) a Escola Profissional Feminina de Curitiba veio oferecer uma opção diversa à educação difundida na Escola Normal de preparação das meninas professoras. Pois, conforme seu processo de reformulação e reorganização preparou-se para convergir às tendências do campo profissional destinado à mulher, diverso do que se pretendia com o magistério.

Conforme o Regulamento (Decreto n. 548 de 1917) este estabelecimento diretamente subordinado ao Secretário do Interior e Instrução Pública, destinava-se ao ensino das artes, economia doméstica e prendas manuais a alunos do sexo feminino (PARANÁ, 1917).

No relatório do mesmo ano foram apresentados o corpo docente da instituição, que passa a ser exclusivamente feminino, e os cursos ofertados. As professoras daquele período eram: Professora de Economia Doméstica – D. Maria L. Pinheiro B. Pontes; Secretária e Professora de datilografia – D. Maria Cordeiro Xavier; Professora de Desenho e Pintura – D. Ilda Waisner; Mestre de Costura – D. Brazilia de Mattos; Idem de Flores – D. Melania Azevedo; Idem de Rendas e Bordados – D. Olga Laynes; Inspetora – D. Amelia Trilha de Lemos; Almoxarife – D. Sylvia Requião; Porteira – D. Sabina Santos, todas sob a direção de Maria Aguiar de Lima. (PARANÁ, 1917, p. 34). Abaixo na figura 43 destacamos algumas professoras dessa lista, identificadas através da comparação com o postal, Figura 44, juntamente com a diretora Maria Aguiar, presente no centro das duas imagens.

Em relação às alterações, como Bittencourt, compreendemos que as finalidades das disciplinas tendem sempre a mudanças, de sorte a atenderem diferentes públicos escolares e responderem às suas necessidades [...] inseridas no conjunto da sociedade. (BITTENCOURT, 1998, p. 42).

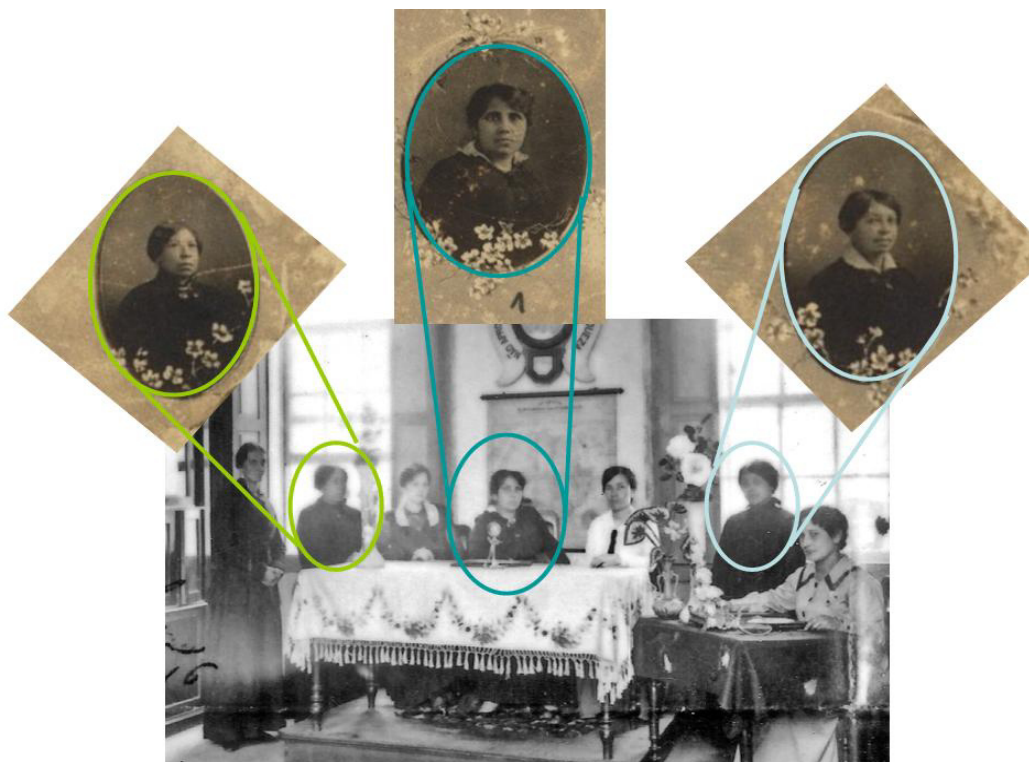


Figura 43 – Diretora Maria Aguiar de Lima e professoras, 1916. Fotografia, p&b, 16x22cm. Acervo: FCC. (Detalhe).



Figura 44 – Bilhete Postal da Escola Profissional Feminina, 1917. Sépia. Acervo: CECAGV

Partindo da lista dos cursos ofertados, juntamente com o nome das professoras, podemos deduzir que o currículo se voltou para a profissionalização da mulher e esse direcionamento era condizente com as regras das demais escolas profissionais femininas do país. (FREITAS, 2011, p. 83). Aliás, segundo Freitas (2011, p. 83) o regulamento da escola postula o ensino de desenho e pintura como habilidade fundamental para o bom desenvolvimento dos trabalhos manuais, orientação que, como veremos, divergia da adotada até então.

A partir desse momento de mudança, mesmo ciente de que os cursos de desenho e pintura ocorreriam ininterruptamente na trajetória da instituição, encerra-se essa análise, delimitando o recorte temporal desta pesquisa até o ano de 1917, quando a estrutura curricular da instituição sofreu alterações mais significativas, distanciando-a em vários aspectos das intenções de seu fundador. Dentre esses aspectos figura a formação do artista e do artífice. A análise sobre as mudanças ou continuidades no ensino de desenho e pintura será tecida no capítulo seguinte. Para tanto será necessário contextualizar novamente, conforme adverte Julia (2001, p. 15), as fontes que dispomos para observarmos, em um nível global, as pequenas mudanças que podem transformar o interior do sistema. Isso porque as práticas culturais, são as mais difíceis de se reconstruir, visto que raramente deixam traços.

2 O CURRÍCULO ESCOLAR E OS CONTEÚDOS TRABALHADOS NA INSTITUIÇÃO ENTRE OS ANOS DE 1886 E 1917

Quereis um povo forte e consciente de sua personalidade? Instrui-o.
Quereis um povo feliz e apto para viver? Fazei-o artista.
Mariano de Lima



Figura 45 – Exposição da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, sépia, 16,7x 20,7 cm.

Acervo: Museu Paranaense.

A fotografia que ora se observa apresenta uma composição feita com elementos característicos do ensino de arte que serviram para representar e de certa promover a Escola de Belas Artes e Indústrias, dirigida por Mariano de Lima, pois, a mesma funcionava como propaganda, divulgando de forma abrangente os cursos, por meio de uma disposição de objetos sobre uma mesa, representando as

diversas áreas artísticas. Para tanto, identificamos que foram utilizados também trabalhos já realizados pelos alunos, como a obra localizada ao centro, de autoria de Maria Aguiar. A imagem nos revela que a pintura ocupava lugar central em relação aos demais elementos, a exemplo dos símbolos das belas artes ou da industrialização. A mesma apresenta uma figura feminina segurando objetos de pintura como a paleta e o tento, símbolos dessa linguagem. Essa obra, intitulada “Belo quadro, papai!” foi especialmente comentada, não só por ter sido uma das obras que representou a escola na Exposição Universal, de 1893, mas também porque contribuiu inúmeras vezes para sua divulgação, conforme poderemos observar abaixo, além de fazer parte da figura central do estandarte da instituição.

Há também uma série de outros objetos sobre a mesa, tais como papéis, livros, um pequeno pote, uma pena, que poderia ser utilizada tanto para a caligrafia, quanto para a escrita de poesias (Figura 45). A cópia de modelos de busto de gesso, elemento fundamental no ensino clássico de desenho, foi muito utilizada desde o Renascimento. As academias do século XIX possuíam suas próprias coleções e as deixavam à disposição de seus alunos para que fossem desenhadas.



Figura 46 – Destaque para os objetos, livros, etc.



Figura 47 – Destaque busto de gesso.

O busto masculino também pode representar as aulas de escultura, pois, como atesta a Figura 46, a escola dispunha de bustos que parecem se tratar de cópias de obras da Antiguidade Clássica. A figura segura em suas mãos

ferramentas de um escultor: martelo e punção, elementos ligados à tradição do ensino de arte, usados para quebrar a pedra e retirar os excessos. Essas ferramentas deixam marcas no mármore, que os escultores suavizam com o uso de limas ou lixas, visando um melhor acabamento.



Figura 48 – Detalhe das flores, galhos e laço de fita.

Na base da composição (Figura 48), identificamos flores naturais e galhos que podem estar relacionados ao exercício do desenho e da pintura, a partir de modelos do natural. Acreditamos se trata de camélias, pois a compra dessa espécie de flor consta em uma das listas de despesas da escola (Quadro 5). Já os galhos de ambos os lados estão unidos com as flores por um laço de fita ornamentando a cena, dispostos como nos brasões. Deste modo, esses elementos também nos remetem a uma coroa de folhas, símbolo da vitória ou de uma conquista, utilizados desde a Antiguidade com folhas de louro, de oliveira ou de carvalho. Os galhos, localizados à esquerda da composição, parecem secos e seu formato assemelha-se a folhas de carvalho (Figura 49).

Podemos identificar ainda, conforme destacado na figura a seguir, um pedestal ao fundo da fotografia no estilo de uma coluna grega com capitel coríntio¹³⁰, em consonância com a tradição clássica trabalhada na escola.

¹³⁰ O capitel é a extremidade superior de uma coluna, de um pilar ou de uma pilastra. Os tipos mais conhecidos são os de origem greco-romana. Temos o dórico, jônico e coríntio. O primeiro é mais simples, o segundo apresenta volutas e o terceiro é o mais ornamentado.



Figura 49 – Folhas e capitel.
Figura 50 – Capitel coríntio¹³¹.

Nessa pequena coluna encontra-se apoiado um instrumento musical, reproduzido nas figuras abaixo. Ele apresenta características de um alaúde, indicando as aulas de música realizadas na escola. Segundo a pesquisa de Roderjan (2004, p. 81), um instrumento muito semelhante a este foi identificado no acervo do Museu Paranaense. Ele teria sido confeccionado em 1885 pelo musicista paranaense Horário Fagundes dos Reis, a partir de um porongo seccionado ao meio. O letreiro, em formato semicircular, que identifica a escola, apresenta as iniciais ornamentadas, o que nos remete à gravura e à tipografia. Exibe traços de uma estética presente das letras de tipo gótico, que possuem arabescos com formas pontiagudas e orgânicas. Completando esse fundo, encontramos a representação da engenharia, da indústria e dos ofícios através da roda dentada de uma

¹³¹ CAPITEL, 2015.

engrenagem e da locomotiva, ícones do progresso, velocidade e modernidade à época.



Figura 51 – Detalhe do alaúde.

Figura 52 – Alaúde.

Acervo: Museu Paranaense (Fotografia da autora).

Assim como os detalhes da imagem apresentada, outros elementos ajudaram a compor essa identidade simbólica da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, a exemplo do Estandarte, reproduzido a seguir.

Esse Estandarte, símbolo da escola, também possui uma série de elementos carregados de significados, foi elaborado obedecendo a base geométrica e, na parte alegórica, representou as Belas Artes e as Indústrias, que incluíram as áreas da mecânica, música, poesia, pintura e escultura. Conforme descrição publicada na revista *A Arte*, as cores seguiam os preceitos da ótica, nos tons de branco, azul, amarelo e vermelho. (A ARTE, 1895, p. 93). Em relação ao formato, temos conhecimento de estandartes retangulares e acreditamos que a forma triangular não

era tão usual para os exemplares na época, indicando a intencionalidade de propor uma alternativa que se destacasse.

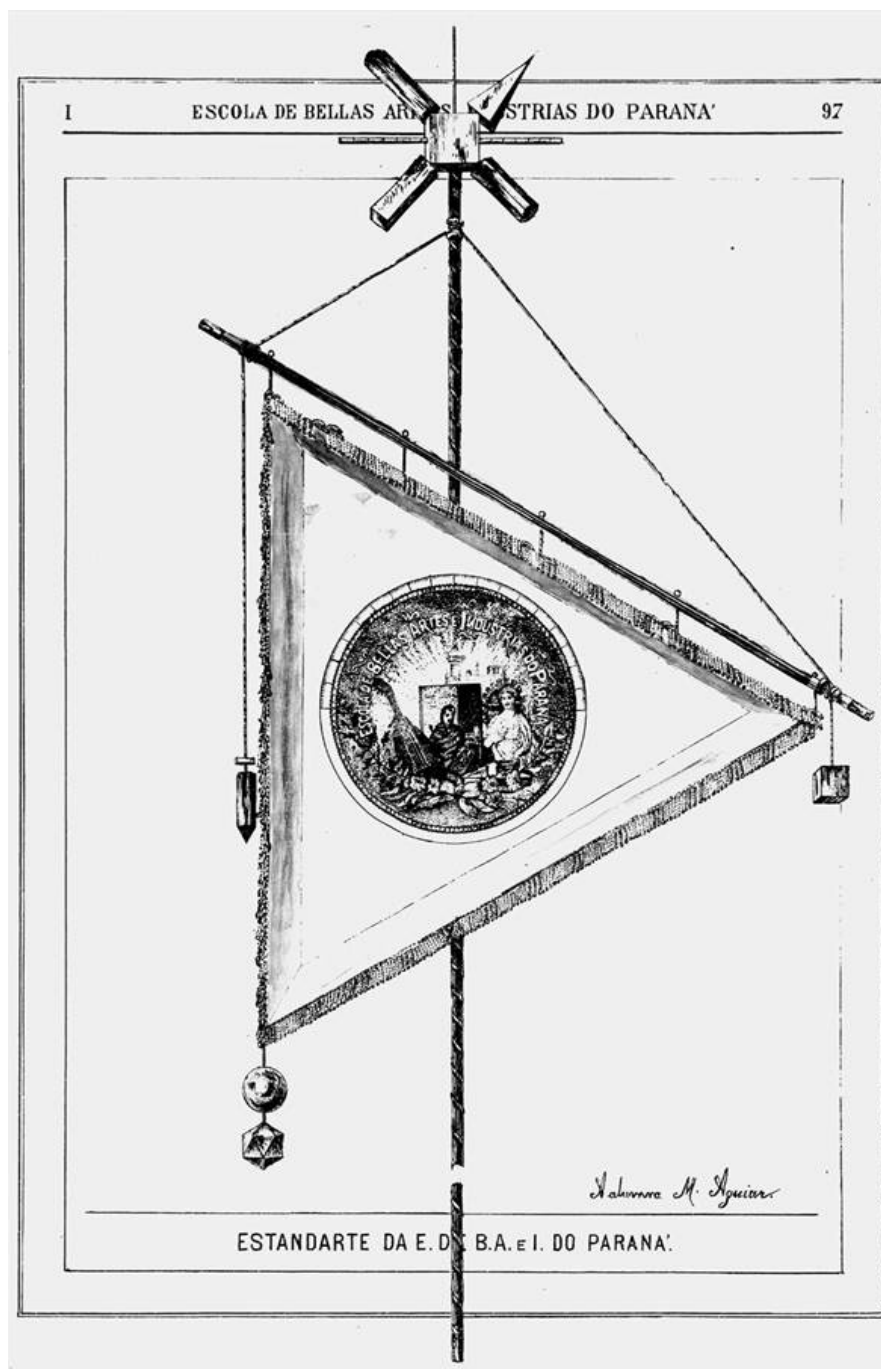


Figura 53 – AGUIAR, Maria. Estandarte da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, 1895. Litografia, p&b.
Fonte: A ARTE (1895, p. 97).

A figura, abaixo, destaca o círculo central que abarca os elementos que representam a escola através da reprodução gráfica da fotografia sobre a qual discorreremos anteriormente.

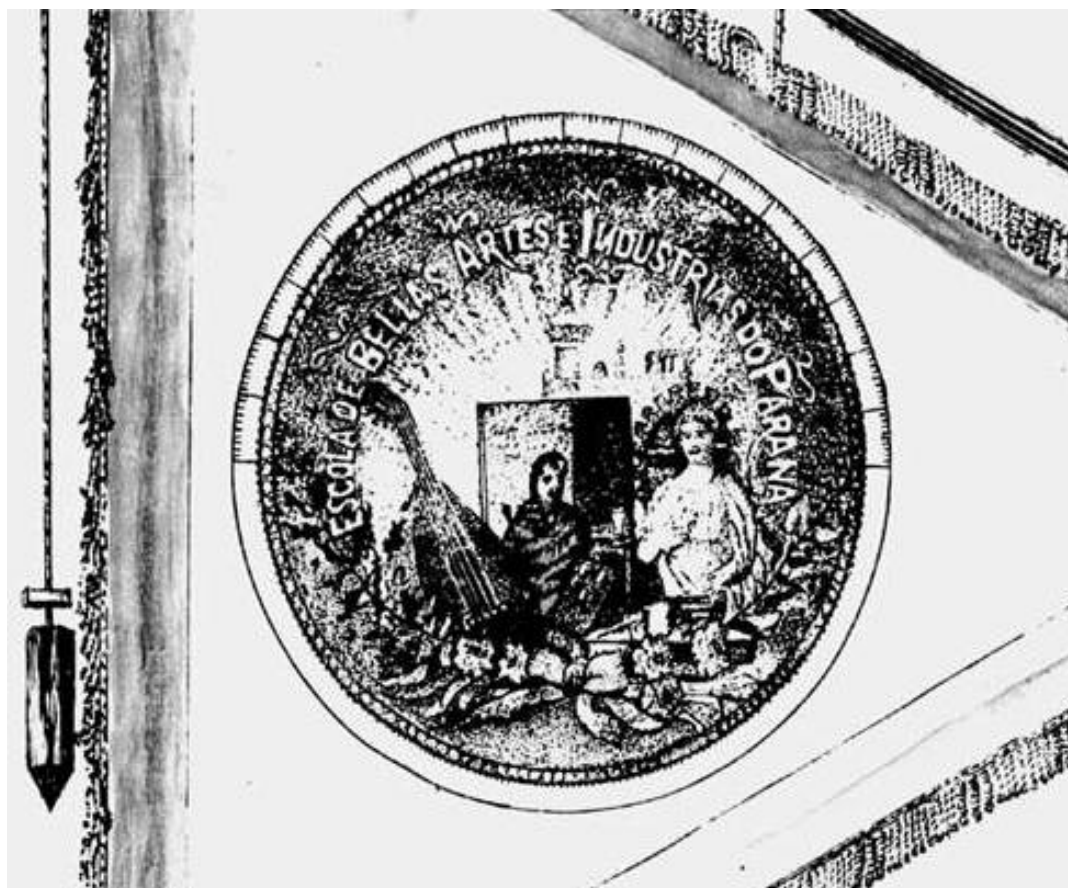


Figura 54 – Detalhe do estandarte

Podemos ainda identificar, como elementos decorativos, os sólidos geométricos no alto do estandarte¹³². Para dar equilíbrio à diagonalidade da forma foram acrescentados elementos pendurados nas três extremidades do triângulo, de um lado um cubo, no outro, uma esfera e um icosaedro e, no alto, um pêndulo ou fio a prumo, usado na construção civil e também nas aulas para realizar e verificar a verticalidade das linhas retas.

Essa composição central sintetizada conferiu um sistema de símbolos à escola e também se tornou uma espécie de logotipo da instituição desde 1891,

¹³² Outra menção que encontramos sobre estandarte foi publicada na *A Arte*, em comemoração ao segundo aniversário do Grêmio Musical Carlos Gomes. Essa festividade proporcionou à sociedade curitibana um concerto na presença da imprensa local e de outros grupos. O início dessas apresentações se deu com a entrada do estandarte do grêmio, que foi acompanhada por uma banda de música. (*A ARTE*, 1895, p. 83). Para mais informações sobre o Grêmio, vide RODERJAN (2004, p. 46). O periódico nº 3 de 15 de fevereiro de 1895 publicou um texto dedicado à criação do Grêmio, os responsáveis e as informações sobre as primeiras apresentações.

sendo utilizada para documentos oficiais como no exemplo abaixo, um diploma de menção honrosa concedido ao Visconde de Guarapuava.



FIGURA 55 – Diploma da Escola de Artes e Indústrias do Paraná concedido por Mariano de Lima ao Visconde de Guarapuava em agradecimento ao seu apoio. 1891

Fonte: PROSSER (2004, p. 79).

Identificamos diferenças entre a composição fotográfica, a imagem central do estandarte e o diploma. Uma das questões a se considerar é que o diploma pode ser, talvez, a mais antiga das três representações, pois, possui a indicação da data. Já a composição fotográfica tem uma datação aproximada, também cerca de 1890, pois mantém a mesma nomenclatura Institucional, a saber: Escola de Arte e Indústrias do Paraná. Já o estandarte, publicado posteriormente, já possui o acréscimo “Belas Artes” em seu título. A segunda questão trata de uma diferença

técnica, pois a fotografia se distingue da litografia, meio utilizado tanto para a impressão da imagem do estandarte quanto do diploma.

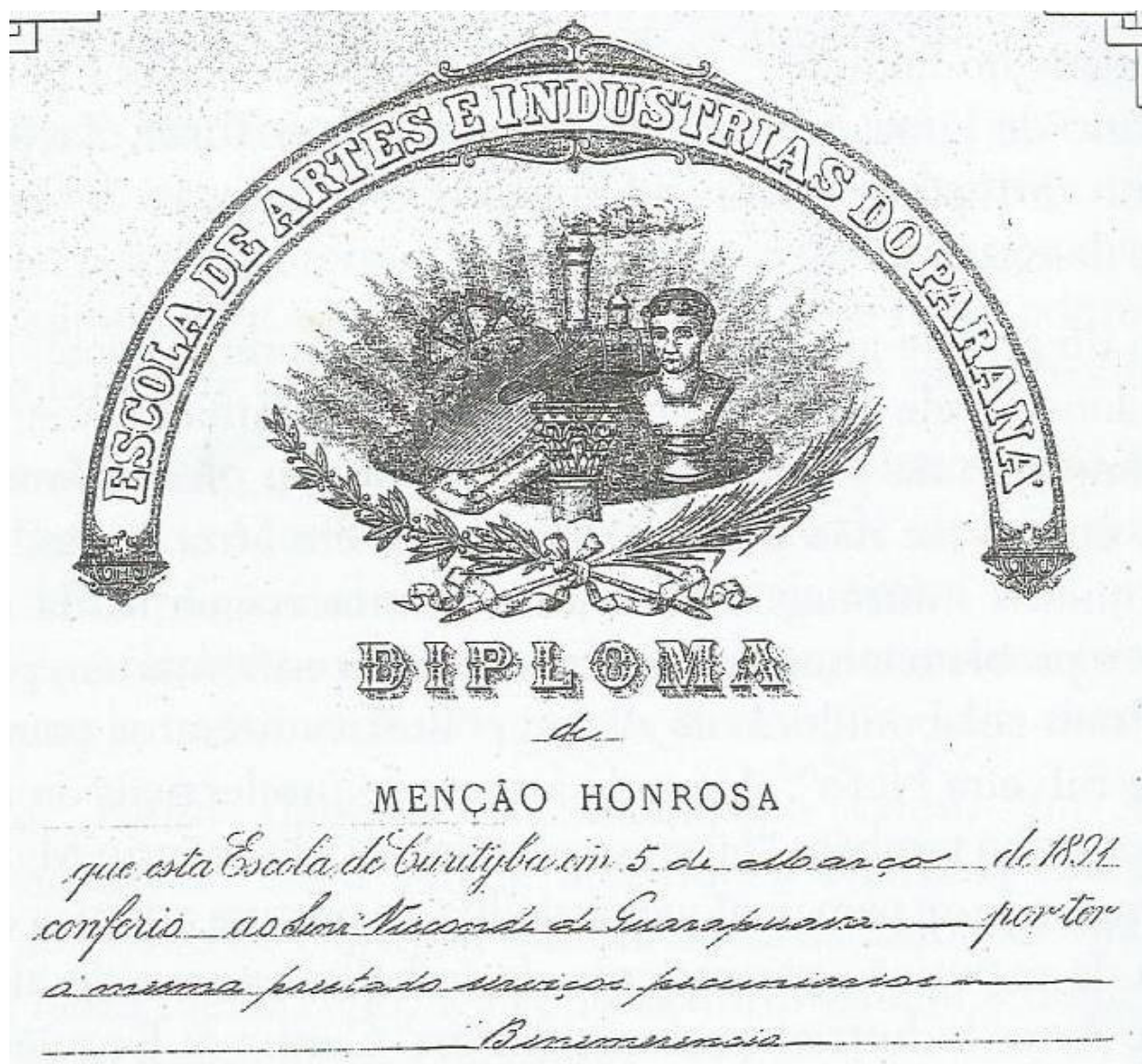


Figura 56 – Detalhe do diploma.

O estandarte apresenta características mais elaboradas e artísticas, e a imagem do diploma¹³³ funcionava possivelmente como um logotipo, de modo, portanto, que essa representação teria a função de identificação e comunicação

¹³³ Esse diploma de menção honrosa, conferido como reconhecimento do apoio do Visconde de Guarapuava à Escola, nos fez recordar também o incentivo que a instituição dava aos alunos que se destacavam, e, portanto, recebiam de prêmios ou medalhas como sinal de prestígio. Trataremos desse aspecto ainda neste capítulo.

mais rápida. Conforme a figura anterior, elementos como a paleta, o busto e capitel fazem parte do conjunto central de elementos dessa composição.

O exposto permite concluir que as aulas que compõem o currículo dessa Instituição eram divulgadas através de diferentes meios, ultrapassando o aspecto da propaganda e abrangendo também elementos de comunicação ligados à identidade visual da Instituição. No próximo subitem aprofundaremos essas questões do currículo da Instituição, analisando alguns cursos com maior profundidade.

2.1 AS PERSPECTIVAS DO CURRÍCULO

O conceito de currículo de Ivor Goodson (1995) nos auxilia na compreensão da importância que ele tem para uma instituição: *“El currículum escrito nos ofrece un testimonio, una fuente documental, un mapa cambiante del terreno, al mismo tiempo que es una de las mejores guías oficiales que existen sobre la estructura institucionalizada de la enseñanza”*. (GOODSON, 1995, p. 99).

Partindo também dos estudos realizados por Bittencourt (2003, p. 20) sobre a visão de Goodson, é fundamental para a compreensão das mudanças e permanências do currículo estabelecer relações entre as determinações em um nível macro do sistema educacional com o micronível. (BITTENCOURT, 2003, p. 20).

A Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná tinha uma estrutura de currículo que possibilitava tanto o desenvolvimento artístico quanto o profissional. Consideramos que em diferentes momentos da trajetória desta instituição, o apoio recebido por cada uma dessas tendências oscilou, para mais ou para menos, e que cada uma delas também foi por vezes utilizada como discurso político. São esses os aspectos que discutiremos nas próximas páginas, destacando os conteúdos presentes no currículo da Escola em comparação com a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e, em alguns momentos, ainda quando nomeava-se Academia Imperial de Belas Artes.

Neste item daremos tratamento brevemente de todos os cursos, inclusive mencionando os de artes e ofícios, mas com ênfase nos cursos ligados às belas artes onde se enquadram a Arquitetura, a Gravura e a Escultura. Em seguida retornaremos aos cursos de Desenho e Pintura com uma análise mais aprofundada no próximo item deste capítulo.

Ao lado da tradição que privilegiava o desenho e a pintura na formação do artista, na Europa do final do século XIX, com destaque aqui para a França e Portugal, os sistemas educacionais estavam em processo de estruturação e contemplavam cursos profissionalizantes direcionados às classes populares. Estes eram ofertados em diversos tipos de instituições voltadas para a preparação de mão de obra, tais como os liceus de artes e ofícios, as escolas politécnicas e as colônias agrícolas. O desenho se configurou como formação necessária ao operariado e ao desenvolvimento da indústria, pois se constituía em instrumental necessário para que se projetasse máquinas, equipamentos e artefatos. (DIEZ, 2000, p. 1).

No Brasil, em meados século XIX, teve início uma campanha para tornar o desenho obrigatório no ensino primário e secundário, pois era defendida a ideia de que uma educação popular voltada para o trabalho seria o principal objetivo da arte na escola.

A necessidade de se incluir o desenho se dá pelo entendimento de Rui Barbosa de que se deveria preparar o trabalhador através da educação profissional. Propunha-se dar um conhecimento técnico de desenho a todos os indivíduos, uma alfabetização e preparação para o trabalho industrial, isto é, o desenho seria uma matéria essencial para o progresso econômico. (SOUZA, 2010, p. 10).

Para Rui Barbosa, o desenho era uma modesta e amável disciplina. Também segundo suas palavras, era pacificador e comunicativo, devendo ser professado às crianças e aos adultos, como base da educação de todas as camadas sociais. Afirmava que não era possível se estar dentro da civilização caso se estivesse fora da arte¹³⁴. (SOUZA, 2010, p. 10).

Abílio César Borges (1882, p. XIII)¹³⁵ defendia o aprendizado do desenho linear, que, naquele período, começou a ser percebido como algo útil em todas as espécies de trabalho, capaz de proporcionar melhores condições de vida. O autor que escreveu um manual reeditado várias vezes, afirmou que o desenho constituía uma linguagem mais própria, que representava os objetos de uma forma ainda

¹³⁴ Para saber mais sobre esse pensamento, vide: Barbosa, Rui. Desenho: um revolucionador de ideias [120 anos de discurso brasileiro]. Santa Maria: sCHDs, 2004.

¹³⁵ Abílio César Borges (Macaúbas, 1824 – Rio de Janeiro, 1891) foi médico e educador. Agraciado com o título de Barão de Macaúbas, era considerado um pedagogo brasileiro afeito às novidades e aos métodos de ensino.

superior às melhores palavras. Graças a ele, desenvolver-se-ia a faculdade da observação e, por consequência, seria criado o gosto pelo belo na natureza e nas obras de arte. Esse aprendizado era considerado indispensável ao arquiteto, ao gravador, ao escultor, ao mecânico e aos operários em geral, dando uma formação e uma educação necessária a todos. (BORGES, 1882, p. XIII).

Borges ainda defendia a opinião de Walter Smith¹³⁶, que considerava necessário o ensino do desenho elementar para todos os meninos, sem exceção, sendo essa a única base verdadeira ao desenho artístico ou industrial. Mencionou que cursos voltados exclusivamente para os adultos não seriam suficientemente eficazes, porquanto o cultivo de uma habilidade desde a primeira instrução asseguraria a construção de um fundamento mais sólido. (BORGES, 1882, p. XV).

Em carta enviada de Portugal em 1879 a Abílio César Borges, parabenizando-o pelo livro¹³⁷ que ensinava lições de geometria, José Bessa e Menezes destacou que uma das maiores e ameaçadoras fronteiras que se pode encontrar: a da ignorância. Para combatê-la seria necessária a mais poderosa arma, que seria o ensino. Isso seria uma prova de amor à liberdade, à pátria e a si mesmo. (BORGES, 1882, p. XVII).

Enquanto essas ideias eram discutidas no país, a Curitiba do final do século XIX, ainda não tinha planos ambiciosos na área de educação, apesar das projeções otimistas para o futuro, e de contar com um projeto de modernização encaminhado pelas autoridades públicas, no sentido de desenvolver a recém-criada capital da província, como a maioria das cidades brasileiras. (SANTANA, 2007, p. 102). A cidade carecia de instituições de ensino de porte e a escola de Mariano de Lima, fundada com intenção de preencher uma lacuna educacional não só de Curitiba, mas do Paraná, buscava desenvolver o talento dos jovens artistas locais e também proporcionar aprendizado em ofícios práticos, com vistas a facilitar a inserção dos alunos no mercado de trabalho. (SANTANA, 2007, p. 100). Depois de sua chegada,

¹³⁶ Walter Smith, autor de *Art education* (1873), foi um inglês convidado pelo governo estadunidense para organizar o ensino profissional nesse país. O autor também foi citado por Rui Barbosa evidenciando os esforços empreendidos pelos países europeus e pelos Estados Unidos em implantar o ensino de desenho.

¹³⁷ O título completo do livro Borges é: “Desenho linear ou elementos de Geometria prática popular. Seguidos de algumas noções de agrimensura, stereometria e arquitetura para uso das Escolas primaria e normais, dos liceus e colégios, dos cursos de adultos, e em geral dos artistas e operários em qualquer ramo de indústria”.

pôde-se perceber uma constante busca pela formalização de um currículo que satisfizesse essas expectativas e alcançasse esses objetivos no Paraná.

Conforme sublinha Goodson (2003, p. 220–228), não só as prescrições escritas estabelecidas por órgãos políticos e administrativos definem o currículo, mas também é elaborado nas instituições, seja nos departamentos ou nos planos de aula que os professores redigem. Pode-se afirmar, com base nessa ponderação, que, ainda que as comunidades de professores por disciplina não sejam o único elemento da mudança curricular – afinal, há as legislações – as demandas governamentais, ainda assim são parte importante da mesma. Os professores contribuem não apenas para a seleção dos conteúdos a serem trabalhados, mas, principalmente, definem como esses conteúdos serão ensinados. Isso nos permite afirmar que, também no caso da Instituição pesquisada, os personagens que faziam parte do corpo docente tiveram parte ativa na organização curricular.

Por outro lado, um elemento externo à escola também pode contribuir para a construção de um currículo específico. Isso de fato parece ter acontecido à Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, que se pautou em um exemplo e, devido às suas especificidades, adaptou-o alterando-o em função de suas especificidades.

Podemos considerar que um dos modelos que serviu de exemplo para a construção do programa da instituição foi o da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, cujo currículo chegou a ser publicado pela escola através do periódico *A Arte*. Para Diez, a equiparação com a instituição do Rio de Janeiro seria uma condição necessária para que fossem contempladas as reivindicações de bolsas de estudos para que os alunos matriculados na escola pudessem estudar no exterior. (DIEZ, 2000, p. 11).

Destacamos novamente que foram transcritos nos números 2 e 3 do periódico *A Arte* os Regulamentos Orgânicos da Escola Nacional de Belas-Artes e Instituto Nacional de Música, alusivos aos Estatutos a que se refere o decreto n. 983 de 8 de novembro de 1890. (A ARTE, 1895, p. 18–36). Acreditamos que a apresentação deste Estatuto da ENBA está relacionada às mudanças promovidas pelo grupo de professores cariocas intitulados ‘modernos’, já mencionados no primeiro capítulo.

Nessa publicação, antecedia ao estatuto, uma ressalva que procurava chamar a atenção dos interessados para a divulgação desse material que prestaria um grande serviço a todos, principalmente por esclarecer os que desconheciam as artes ou as negligenciavam achando que, para a formação de um artista, bastava um, dois

ou três anos, fora ou dentro de um instituto. (A ARTE, 1895, p. 18). De certa forma, podemos considerar que esse comentário visava levantar questões importantes sobre essa formação: o desconhecimento sobre o tempo de dedicação necessário para a formação artística, a falta de informação sobre a importância do conhecimento e dos conteúdos que precisavam ser desenvolvidos e sobre o lugar deste artista na sociedade. Com efeito, havia uma discrepância entre aqueles que valorizavam a figura do artista e os que depreciavam sua carreira. Esse tema, ao ser publicado na *A Arte*, também trouxe essa discussão a público, com forma de esclarecer aqueles que em Curitiba ainda não compreendiam a relevância do trabalho do artista e a necessidade de um ensino com essa organização para construir uma carreira.

No quadro a seguir, podemos contemplar os conteúdos divididos por cursos divulgados no Estatuto da Escola Nacional de Belas Artes de 1890.

TÍTULO II	
Da organização do Ensino da Escola	
Art. 3.º O curso geral será dividido em três anos, compreendendo as seguintes matérias:	
Primeiro Ano	História Natural (noções concretas). Mitologia. Desenho linear. Desenho figurado (estudo elementar).
Segundo Ano	Física e química (aplicações as artes). Geometria descritiva. Trabalhos gráficos correspondentes. Arqueologia e etnografia. Desenho figurado.
Terceiro Ano	História das artes. Perspectiva e sombras. Trabalhos gráficos correspondentes. Elementos de arquitetura decorativa e desenho elementar de ornatos. Desenho figurado.
Art.4.º Os cursos especiais compreenderão as seguintes matérias:	
No curso de pintura:	
Primeiro ano	Anatomia e fisiologia artísticas. Desenho de modelo vivo.
Segundo ano e terceiro	Pintura (duas cadeiras).
No curso de escultura:	
Primeiro ano	Anatomia e fisiologia artísticas. Desenho de modelo vivo.

	Escultura de ornatos.
Segundo ano e terceiro	Estatuária.
No curso de	
Primeiro ano	Cálculo e mecânica. Materiais de construção e sua resistência. Tecnologia das profissões elementares. Noções de topografia. Plantas e desenhos topográficos.
Segundo ano	Arquitetura (Estudo completo). História da Arquitetura. Legislação (especial). Stereotomia (Estudo teórico e trabalhos gráficos). Desenho de arquitetura. Trabalhos práticos. Plantas e Projetos.
No curso de Gravura:	
Primeiro ano	Anatomia e fisiologia artísticas. Desenho de modelo vivo. Escultura de ornatos.
Segundo ano e terceiro	Gravura de medalhas e pedras preciosas.

Quadro 3 – Organização do Ensino da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1890.

Na transcrição do documento, foi possível observar que o curso localizado entre o programa de escultura e gravura não foi identificado na publicação, provavelmente uma falha na impressão do periódico, que dividiu parte da grade curricular na página 18 e o restante na página 19, deixando o curso de arquitetura sem o título na introdução de seus conteúdos específicos. Porém pelas disciplinas elencadas, podemos deduzir que se trata do curso de arquitetura.

Segundo Cortelazzo (2004, p. 82), as aulas de geometria elementar, como podemos observar, ocorriam no primeiro ano, e contemplavam seus principais elementos como ponto, linha, retas (paralelas e oblíquas), circunferência, elipse, poliedros, plano, estudo dos ângulos reto, obtuso e agudo, enfim, o conhecimento sobre os básicos para compreender as demais ramificações da geometria¹³⁸. A geometria descritiva, ministrada no segundo ano, portanto, aos alunos que já dominavam os conhecimentos básicos, proporcionava as condições para realizar representações em três dimensões de elementos da natureza e da figura humana, com a observân-

¹³⁸ A autora extraiu como referência as informações contidas no Prefácio do Vol. 11 dos Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes – Mecanismos e Proporções da Figura Humana da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, ENBA, 1956.(p. 29 – 30).

cia das proporções exatas e do equilíbrio nas composições. (CORTELAZZO, 2004, p. 83).

Já o Desenho de Figuras era dedicado ao estudo, primeiramente das figuras humanas em suas partes separadas, e, a seguir, de suas partes internas. Ainda, segundo a autora, o conhecimento da geometria e da perspectiva linear, estudado a partir do desenho linear, tornava-se indispensável para essas representações. Os alunos contavam também com cópias de quadros pertencentes ao acervo da escola, bem como de cópias de estampas e gravuras para esses exercícios. (CORTELAZZO, 2004, p. 74).

Nesse contexto, interpretamos que as diversas disciplinas ligadas ao desenho compunham um curso geral, que continha matérias básicas e preparatórias para os demais cursos. Fazia também parte da grade dos cursos cadeiras específicas ao longo dos anos, conforme o aprofundamento necessário.

O quadro a seguir corresponde a um detalhe do Quadro Sinóptico¹³⁹ da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. Esse quadro figura no Relatório de 1896, que apresentou a organização geral da escola e seu movimento principal entre 1º de julho de 1895 e 30 de junho de 1896. Neste período a instituição ofereceu os seguintes cursos gratuitos: A – Curso de Línguas e Ciências; B – Curso de Música; C – Curso de Desenho; D – Curso de Arquitetura; E – Curso de Gravura; F – Curso de Escultura; G – Curso de Pintura e H – Curso de Artes Industriais. (LIMA, 1896, p. 12). Nessa tabela, dentre os cursos ligados às artes, somente o de música não oferecia nenhuma cadeira ligada ao desenho.

Ao compararmos os dois quadros podemos perceber que o curso de desenho na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná é equivalente ao curso geral da Escola Nacional de Belas Artes, incluindo as mesmas as matérias de desenho linear, desenho de figura e ornato, perspectiva, história natural, física e química,

¹³⁹ A expressão “quadro sinóptico” designa um esquema que representa de modo gráfico e com palavras um resumo das principais ideias de um determinado tema. Os quadros sinóticos são elaborados por meio da utilização de setas, parênteses. No caso do quadro da Escola foram utilizadas chaves. Foram apresentados hierarquicamente dentro do Ensino Gratuito, os cursos ofertados referenciados pelas letras de A a H, as cadeiras ou aulas referentes a cada curso, horários das aulas e dias da semana, número de alunos e alunas e número de trabalhos produzidos pelos participantes. Neste quadro, também foram apresentados dados sobre a Administração, Corpo Docente, Pessoal e Propaganda. Anexo ao quadro, uma nota esclarecia que o mesmo era suficientemente compreensível e que demonstrava a organização geral do Estabelecimento.

mitologia, arqueologia e história das artes. Há divergências somente em alguns pontos como, a apresentação dividida em anos e a demonstração mais detalhada de algumas matérias no currículo da Escola Nacional. Já no currículo da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná acrescentou-se a aula de Estética e os elementos de arquitetura decorativa, presentes no currículo da ENBA, ficam subentendidos como parte do desenho de ornatos.

Quadro Sinóptico da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná	
A – Curso de Línguas e Ciências	Português Francês Italiano Alemão Aritmética Geometria Geografia Historia
B – Curso de Música	Teoria elementar Solfejo Canto Piano E mais instrumentos de corda e de sopro Harmonia Conjunto de instrumentos
C – Curso de Desenho, etc.	Desenho linear Desenho de figura e de ornato Perspectiva História Natural Física e Química Mitologia Arqueologia Historia das Artes e Estética
D – Curso de Arquitetura	Cálculo Materiais Desenho de arquitetura e conhecimento das profissões de construção Plantas
E – Curso de Gravura	Anatomia e Fisiologia Desenho (modelo vivo) Escultura de ornato, etc. Gravura
F – Curso de Escultura	Anatomia e Fisiologia Desenho (modelo vivo) Escultura de ornato Estatuária
G – Curso de Pintura	Anatomia e Fisiologia Desenho (modelo vivo) Desenho a 'pastel' Desenho de figura a óleo, 'pastel' etc. Pintura de flores a óleo e aquarela Pintura de paisagens a óleo e aquarela
H – Curso de Artes Industriais	Desenho a lápis e a pena e colorido (aplicação a litografia) Prendas domésticas Mecânica Tipografia Litografia Fotografia Marcenaria e carpintaria Funilaria Encadernação e muitas outras

Quadro 4 – Detalhe do Quadro Sinóptico da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.

Na instituição paranaense a grade curricular possuía mais cadeiras, diferentemente, por exemplo, das instituições europeias do final do século XVIII, em

que, segundo Pevsner, uma academia de arte completa ainda se apresentava exclusivamente como uma escola de desenho. Na época, o currículo de escolas do tipo artes e ofícios não considerava os materiais empregados e o processo de trabalho. Em sintonia com o alemão Subeyran, para quem “desenhar é representar a forma dos objetos; gravar, esculpir ou pintar consiste em representar as mesmas formas com o buril, o formão ou o pincel”, outros teóricos da época também consideravam que a atividade do artista era tão-somente de a transpor os desenhos para diversos materiais e com o auxílio de diferentes ferramentas. (PEVSNER, 2005, p. 219) de sorte que, se dominassem o desenho, lograriam fazer os objetos que quisessem independentemente da técnica empregada.

Na Escola de Mariano de Lima cada um dos cursos apresentados compreendia pelo menos quatro matérias ou cadeiras¹⁴⁰. Notamos que algumas dessas cadeiras eram trabalhadas em mais de um curso, como, por exemplo, Anatomia e Fisiologia, bem como Desenho de Modelo vivo¹⁴¹, que faziam parte dos cursos de gravura, pintura e escultura. Conforme podemos perceber na fotografia a seguir, datada de 1893, havia uma sala específica para esse trabalho. Nela identificamos com círculos, alguns estudos de desenho de figura humana, como o detalhe central na imagem que parece uma silhueta de uma figura sentada de costas. Vemos também, em destaque, no lado direito a representação de uma figura em pé (Figura 57). Nesse ambiente também há um cavalete, que, provavelmente, era utilizado como uma espécie de quadro, onde o professor exemplificava as formas e fazia as demais orientações sobre os trabalhos. Portanto, tanto o exemplo proposto pelo professor, quantos os desenhos expostos nas paredes da escola que poderiam ser de alunos que obtiveram boas soluções na representação da figura humana, todos serviam de modelo para outros alunos durante as aulas.

Nessa mesma fotografia, em um primeiro olhar, visualizamos um objeto no chão, próximo à mesa do professor, que, inicialmente, nos pareceu um pequeno banco que poderia ser utilizado como apoio para os pés durante as aulas com

¹⁴⁰ Conforme relatório datado e assinado por Mariano de Lima em 11 de outubro de 1892. Compreendemos que no formato destes cursos a nomenclatura mais usual para designar as disciplinas eram os termos “matéria” ou “cadeira”. Aqui, contudo, empregaremos também o termo “conteúdo”, que expressa de forma mais direta os elementos estruturantes de cada uma dessas disciplinas.

¹⁴¹ A cadeira de Desenho de Modelo vivo será discutida junto com o curso de pintura.

modelo vivo, elemento que contribuiria para criar variações de poses. Contudo, ao observar outras fotos, percebemos que esse elemento aparece sempre entre a cadeira a mesa do docente situada sob um tablado, o que pode indicar que se tratava apenas de um tipo de lixeira e não um objeto que contribuísse com o ensino.

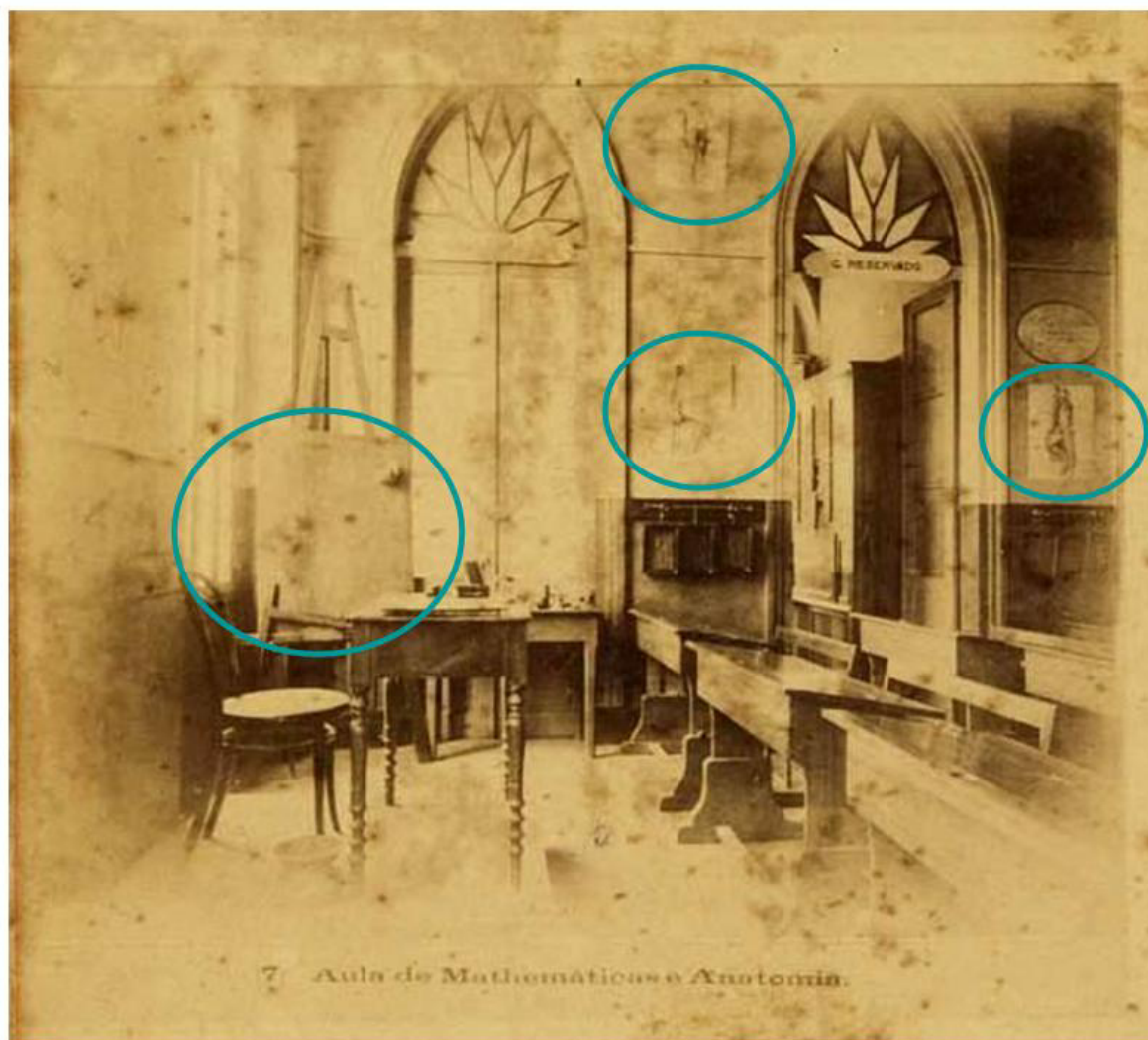


Figura 57 – Aula de Matemáticas e Anatomia. (Detalhe da fig. 35)

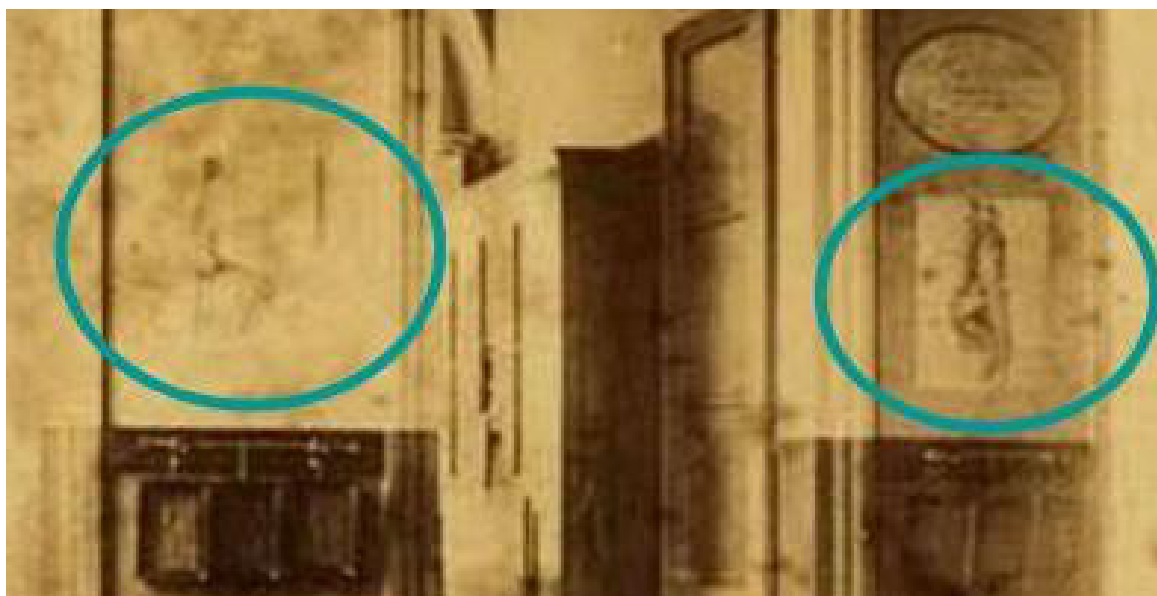


Figura 58 – Detalhe dos desenhos nas paredes.

Segundo Cortelazzo (2004), na Academia Imperial de Belas Artes, as chamadas disciplinas de Modelo Vivo e Osteologia já eram ministradas desde o início e continuaram sendo mantidas mesmo depois de reformas no ensino da instituição e da mudança para Escola Nacional de Belas Artes. No caso da Osteologia, tratava-se de matéria em que se estudavam as funções mecânicas dos ossos, partindo do conhecimento do esqueleto humano para aprender a representar os mecanismos e diversos posicionamentos possíveis de serem realizados em uma figura. (CORTELAZZO, 2004, p. 83). Esta passou mais tarde a ser designada Anatomia Artística e Fisiologia Artística. A aula de Fisiologia, junto com a Miologia, compreendia o estudo dos músculos, do movimento dos corpos, das suas proporções e equilíbrio, através de esculturas para que as figuras se apresentassem em perfeito equilíbrio. (CORTELAZZO, 2004, p. 88).

Na Escola de Mariano de Lima, os cursos de Línguas e Ciências, bem como de Música, apesar de fazerem parte do currículo da instituição e serem buscados por um grande número de alunos matriculados – no curso A havia 9 alunos e 27 alunas matriculados, totalizando 36 alunos, e no curso B havia 22 alunos e 35 alunas matriculados, totalizando 57 alunos – foram justificados no relatório por Mariano de Lima da seguinte forma:

O Curso A, criado em julho de 1894, é destinado exclusivamente aos alunos da Escola que por falta de tempo e de outros meios quaisquer não possam ir estudar as suas matérias em outra parte, e é o mais

barato de todos, pois não chega a custar 150\$000 reis, na parte mensal que lhe é relativa, em iluminação e expediente da Secretaria, Diretoria, etc. – Já tem melhorado muito as condições teóricas das artes plásticas do Estabelecimento. (LIMA, 1896, p. 12).

Esse curso de Línguas e Ciências contemplava as aulas de Português, Francês, Italiano, Alemão, Aritmética, Geometria e Geografia e trabalharia conteúdos importantes para a formação dos alunos, aos quais eles não teriam acesso de outra forma. Logo, recebendo esse aperfeiçoamento, teriam melhores condições de compreender o aprofundamento dado nas artes plásticas.

Mariano de Lima procurou esclarecer em seu relatório alguns pontos da organização da escola, principalmente indicando que se pretendia oferecer benefícios aos alunos desde o ensino básico no Curso de Música. Precisamos reconhecer que, em diversos momentos, está presente na fala de Lima uma dimensão social.

O Curso B, criado em Junho de 1893, caminha muito. Todos os seus alunos e alunas iniciaram aqui os estudos referentes, não tendo nós procurado de forma alguma, evitando até, atrair as já preparadas fora do Estabelecimento, principalmente na execução de peças de concerto – Não pertencemos ao número dos que ‘desprezam o lavrador quando planta, e acariciam o fruto quando está maduro e pronto para colher’. A parte de instrumentos de sopro já está principiando a ensaiar-se na parte de conjunto, e breve estar organizada em banda marcial, própria da Escola, para a qual já estamos precisando fazer a compra do instrumental. (LIMA, 1896, p. 12).

O Curso de Música contemplava a teoria elementar, solfejo, canto, piano e mais instrumentos de corda e de sopro, harmonia e conjunto de instrumentos.

Na imagem a seguir temos o registro fotográfico de uma aula de canto para alunas do curso de música. Em 1895 e 1896 as aulas de canto ocorriam às segundas, quartas e sextas das 12h00 às 13h30 da tarde e eram orientadas pela professora efetiva Georgina Mongruel. Segundo Osinski, a francesa Mongruel possuía formação em música pela Escola de Música e Belas Artes de Paris, além de atuar como aquarelista e paisagista. Ela prestou grande contribuição à cultura paranaense, atuando como mestra, crítica de arte, pintora e musicista. Na escola formou um coral que teve papel importante na comunidade (OSINSKI, 1998, p. 202).



Figura 59 – Aula de Canto. Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b. 27x22 cm. Acervo: Museu Paranaense

A fotografia, como diz Bencostta (2001, p. 409), encerra elementos que favorecem a compreensão das culturas escolares manifestadas no universo educacional. Portanto, dialogar com essas imagens, que fazem parte do contexto da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, permite extrair informações desses instrumentos que registraram os acontecimentos significativos vivenciados por professores e alunos.

Na imagem seguinte (Figura 60), temos o registro fotográfico da aula de Música com o professor Monteiro¹⁴². No quadro sinóptico ele aparece como professor avulso, sendo seu nome completo Manoel de Oliveira Monteiro.

¹⁴² Informação obtida segundo inscrição no verso da fotografia. (Imagem pertencente ao Acervo do Museu Paranaense). Há neste período também Alberto Monteiro conduzia a orquestra e o fundador em 1893 do Grêmio Musical Carlos Gomes junto com Antenor Monteiro, Gabriel Ribeiro, Álvaro Barbosa, Augusto Stresser, Alberto Deschaud, Atanásio Leão, Gabriel Monteiro, Bellarmino Vieira, Frederico Lang e Aníbal Requião. (NETO, 2004, p. 46).



Figura 60 – Aula de Música (Prof. Monteiro). Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b. 28x22 cm.

Acervo: Museu Paranaense

Não nos cabe, neste trabalho, dedicar ao curso de Música ofertado por essa instituição o aprofundamento que ele requer e com o qual os docentes da instituição estavam maciçamente comprometidos, cuja evidência desse comprometimento são, entre outras coisas, as exhibições musicais em benefício da escola e os coros apresentados na Catedral.

Além do curso de música, este Quadro Sinóptico tinha o propósito de apresentar uma visão geral da escola. Deste modo, identificamos as cadeiras ofertadas e relacionadas a elas estavam dias e horários das aulas, bem como o número de alunos matriculados, se houvessem, e o número de trabalhos realizados por esses alunos.

Sobre as cadeiras do curso de Artes Industriais, que segundo Porto-Alegre se destinavam aos mais amplos proveitos sociais (GALVÃO, 1959, p. 65), destacamos na Escola que: somente os professores da cadeira de desenho a lápis e a pena e colorido, dedicada a estudos voltados à aplicação da litografia, provavelmente de caráter mais técnico, tinham dia e horário especificados (sextas e sábados à tarde).

Essa cadeira, com 4 alunas matriculadas, em seus registros menciona-se que até mesmo que 20 trabalhos realizados eram considerados secundários e 25 superiores.

O fundador do Museu de Arte Industrial de Viena, Eitelberger von Edelberg leva seu argumento às últimas consequências declarando que a arte industrial nada mais é que a aplicação [das belas-artes] às necessidades da vida cotidiana. Já Springer, historiador alemão da segunda metade do século XIX, levando em conta que as mesmas faculdades engendram a força criadora nas belas-artes e nas artes aplicadas, sustentou que o ensino dever, ser o mesmo nas duas. Seria preciso, antes de tudo, transmitir ao aluno os princípios gerais da arte, defende ele, mencionando que nunca houvera uma exposição mais perfeita desses princípios que a dos gregos. (PEVSNER, 2005, p. 297). Deste modo, compreendemos que o percurso que estava sendo trilhado pela escola de Lima seguia nessa mesma direção, procurando desenvolver esses princípios pautados na tradição clássica e subsidiando os estudantes com conhecimentos tanto para as belas artes quanto nas artes aplicadas.

Já as cadeiras de prendas domésticas¹⁴³ eram direcionadas à profissionalização, em geral, do público feminino, enquanto que as cadeiras de mecânica, tipografia, litografia, fotografia, marcenaria e carpintaria, funilaria, encadernação e muitas outras, mais relacionadas aos ofícios e a formação profissionalizante masculina, neste ano não apresentavam no quadro o horário das aulas. (LIMA, 1896, p. 11). Mariano de Lima justifica,

O Curso F está completamente em embrião. Quase acontece o mesmo ao curso – H, pois, precisa ele, para poder funcionar, de uma casa muito maior e de uns 14:000\$000 a 16:000\$000 de reis para sua montagem: entretanto é necessário dizer que, quando funcionasse regularmente, poderíamos fazer em suas oficinas todo o trabalho de esquadria e mobiliamento, bem como o de ornamentação interior e exterior do novo edifício, o que traria grande economia ao Estado e honra e aproveitamento aos alunos. (LIMA, 1896, p. 12).

¹⁴³ A pintura a aquarela sobre tecidos foi introduzida no estabelecimento por Maria da Conceição Aguiar. Considerada uma prática um tanto em moda na época, deu um grande impulso à escola, frequentada por grande número de alunos de ambos os sexos. (COELHO, 1908, p.105). Essa prática ocorreu em período posterior ao registrado neste Quadro Sinóptico.

Os cursos F e H aos quais Lima se refere eram os cursos de Escultura e Artes Industriais. Essa proposta de Mariano de Lima, de produzir o próprio mobiliário, era uma estratégia para colocar em funcionamento alguns de seus projetos, enquanto profissionalizava os alunos em algumas cadeiras do Curso de Artes Industriais, como a aula de marcenaria e carpintaria, preparava o ambiente para outras cadeiras. Segundo Santi (2013, p. 115) muitos móveis produzidos no Brasil eram feitos por artesãos europeus e seus aprendizes, forma de operar que perpetuou uma tradição do passado português. Ainda segundo a autora, no caso de São Paulo, o Liceu de Artes e Ofícios recebia encomenda de marceneiros e artesãos para a produção de móveis para as elites. Essa instituição foi responsável pela formação de mão de obra especializada, habilitada à utilização de novas matérias e tecnologias trazidas pelos imigrantes.

Essas reivindicações também ocorriam na Academia Imperial de Belas Artes, como bem menciona Porto-Alegre no relatório de 1854. Ele pretendia fazer trocas de salas que não estavam atendendo às necessidades didáticas da Instituição. Por exemplo, para a pintura era necessária a troca para um local com mais espaço; o desenho requeria um local mais iluminado; já a aula de arquitetura poderia ir para um espaço menor pois apresentava menos alunos matriculados. Essas mudanças requereriam mobílias especiais como mesas para os professores, bancas¹⁴⁴ e cavaletes para os alunos, bem como outros detalhes indicados por ele, como pedras para as demonstrações, molduras envidraçadas para preservar os originais, modelos, entre outros. (GALVÃO, 1959, p. 83). Sobre as molduras envidraçadas, identificamos na Escola do Paraná, na figura 58, abaixo dos detalhes destacados, três quadrinhos emoldurados à direita e três à esquerda da porta. Poderiam estar presentes com o mesmo objetivo da AIBA: preservar os modelos originais que seriam manuseados pelos alunos.

Mesmo diante do relato de Mariano de Lima afirmando que certas oficinas trariam mais benefícios para a instituição, produzindo os próprios mobiliários e realizando benfeitorias para a própria escola, não temos informações sobre o local em que foram encomendadas as solicitadas feitas por Lima, nem tampouco conseguimos identificar se sua proposta de produção interna de parte do mobiliário

¹⁴⁴ Grafia conforme o original. Acreditamos que se tratava de bancos.

chegou a se concretizar. Nos relatórios publicados posteriormente, nenhuma dessas informações foi divulgada. Mas, diante das fotografias, identificamos que os mesmos apresentavam características bem específicas para a produção dos trabalhos. Segundo nota do jornal *Gazeta Paranaense*, mesmo que ainda em salas acanhadas, o mobiliário foi considerado elegante¹⁴⁵, o que nos indica, que mesmo que tenha demorado, pelo menos em parte esse pedido foi atendido.

2.2 OS CURSOS

Em relação aos cursos oferecidos pela Instituição e mencionados na documentação de 1895, os mesmos estariam naquele momento ainda em forma embrionária. Isso foi considerado pelo fato de não haver estrutura para seu funcionamento, o que poderia estar diretamente relacionado à falta de materiais, de espaço físico e de verbas, que eram insuficientes. Diante daquelas fotografias que registraram as salas de aula, por volta de 1893, e que haviam sido enviadas para a Biblioteca Nacional, reconhecemos um espaço intitulado “sala de arquitetura e mecânica” (Figura 61), o que atesta que essas aulas já haviam iniciado em anos anteriores, e por algum motivo, não estavam em funcionamento no período do relatório. De outros cursos não temos registros fotográficos, mas podemos perceber que ao divulgá-los Mariano de Lima demonstrava sua intenção de implementá-los, e a sua estratégia de divulgação deixava clara a possibilidade da contrapartida social que esses trariam, reafirmando assim a importância e a necessidade do apoio do Estado para que, de fato, isso viesse a acontecer. No caso de alguns cursos, estes poderiam retornar ao programa e ao funcionamento.

Em relação ao curso de Arquitetura, que já era ofertado anteriormente, o quadro sinóptico de 1895 mostrou que este compreendia as seguintes disciplinas: Cálculo, Materiais, Topografia, Desenho de arquitetura e conhecimento das profissões de construção e Plantas. Somente as matérias de desenho de arquitetura e conhecimento das profissões e Plantas disponibilizavam horários para as aulas e

¹⁴⁵ AULA de Desenho e Pintura, 3 abr. 1887, p. 1.

tinham alunos matriculados, sendo 12 alunos e 3 alunas. Também foi registrado nesse quadro o número de trabalhos feitos, sendo considerados primários 64 trabalhos, secundários 127 e superiores 5, totalizando 196 trabalhos. (LIMA, 1896).

Não foram encontrados registros da instituição que explicassem esses julgamentos, mas, devido ao número relacionado a cada um deles, podemos dizer que essa classificação nos indica o nível de estudo e conhecimento que os alunos apresentavam. Parte desses trabalhos seriam os primeiros estudos e foram classificados em nível básico. A maior parte deles, possivelmente já refletia certo domínio dos conteúdos por parte do aluno que colocava em prática, mas ainda não apresentava um resultado tão satisfatório, a razão para considerá-los de nível secundário. Somando um menor número, os trabalhos indicados como superiores, provavelmente, foram aqueles em que os alunos conseguiram demonstrar mais propriedade sobre os conteúdos, aplicando seus conhecimentos através de uma produção que atendia às regras de proporção e perspectiva, aos cânones da figura humana, a detalhes da anatomia e a um bom traçado, firme e preciso. Coincidentemente, cinco também foi o número de trabalhos sobre a arquitetura publicados¹⁴⁶ na *A Arte*, alguns dos quais serão destacados adiante.

A seguir podemos observar a sala utilizada para as aulas de Arquitetura e Mecânica.

A disposição da sala, datada de 1893, nos permite identificar em primeiro plano a mesa e a cadeira do professor. Como nas outras salas, ela se encontra sobre um tablado para ficar mais alta, isso permite que o professor tenha uma melhor visão da produção dos alunos e, sobre essa mesma é possível perceber que há poucos objetos. A mesa dos alunos, conforme a quantidade de banquetas, permite que, de cada lado, possam ser acomodados até cinco alunos e a disposição das mesmas nos dá a impressão que foram propositadamente organizadas para o registro fotográfico. Sobre a mesa, devido ao envelhecimento da imagem, só é

¹⁴⁶ Foram publicados nas respectivas datas os seguintes desenhos de alunos da Escola sobre a arquitetura de prédios públicos da cidade de Curitiba no periódico *A Arte*: Monumento a Tiradentes (15/03/1895) e Palácio do Congresso (15/04/1895) feitos por Silveira Neto, Museu Paranaense (15/04/1895) por Benedicto A. dos Santos, Escola Normal e Palácio do Governo do Estado (15/05/1895) por Maria da C. Aguiar. Silveira Neto e Maria da C. Aguiar foram alunos da instituição e constam no relatório de 1896 também como professores efetivos, podendo atuar em outras cadeiras que não esta que aqui estamos tratando.

possível notar que, papéis de dimensões maiores, equivalentes a folhas A3 ou A2, estão disponíveis para os estudos dos alunos.

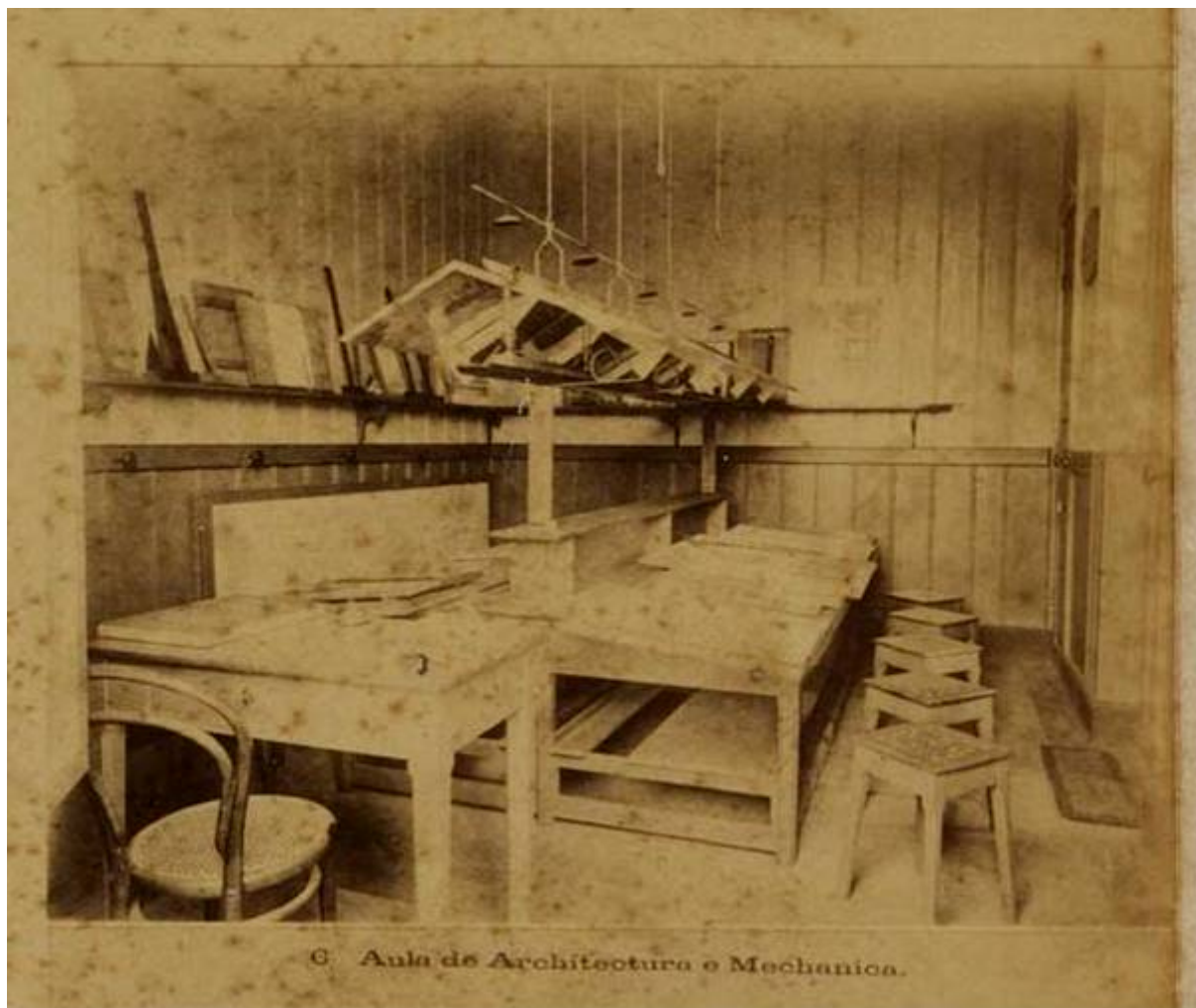


Figura 61 – Aula de Arquitetura e Mecânica

As aulas de arquitetura na escola em 1889 estavam sob a direção do Sr. Henrique Henning¹⁴⁷. Segundo o jornal Dezenove de Dezembro, nelas se aprendiam os diversos ramos dessa arte, considerada uma grande contribuição para a formação dos jovens que frequentava a escola. (AS ARTES no Paraná, 1889, p. 3).

¹⁴⁷ Alemão naturalizado Ângelo Henrique Cristiano Henning ou simplesmente Henrique Henning. Henning nasceu no norte da Alemanha em Plön, tendo estudado arquitetura na capital Kiel. Embarcou para o Brasil no porto de Hamburgo, em 1859, com 21 anos e desembarcou no porto de São Francisco do Sul, em Santa Catarina. Em Joinville se casou e teve seis filhos. Conheceu Curitiba em 1879, anos depois aceitou o convite como mestre de obras para dar continuidade ao projeto de execução da catedral. Em 1892 já era professor da Escola de Belas Artes Indústrias do Paraná. Para um estudo mais aprofundado sobre Henning, ver: (DESTEFANI, 1993).

A formação de Henning e à sua experiência em suas atividades profissionais na cidade, muito provavelmente seus ensinamentos, agregavam valor e conhecimento de ordem mais prática aos estudos dos alunos, pois, no mesmo período em que começou a lecionar na escola, também era responsável pela continuidade da execução do projeto da catedral.

Foi a partir do Renascimento que se iniciou a distinção entre a atividade de projeto e execução, pois até então todas essas atividades estavam subordinadas à mesma figura. O mestre-construtor tinha participação em todas as etapas, desde a criação intelectual até a finalização da execução. Posteriormente a função do arquiteto foi se transformando. Portanto, em um curso de arquitetura, eram necessários todos esses conhecimentos durante a formação, principalmente os relacionados ao desenho, e no Brasil, daquele momento, isso ainda só acontecia na Escola Nacional de Belas Artes. Na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná o desenho estava intimamente ligado ao curso de arquitetura, pois o estudo da perspectiva – ferramenta fundamental para que, depois, o aluno aprofundasse seus conhecimentos nas cadeiras de desenho de arquitetura e plantas – fazia parte do curso de desenho.

Mariano de Lima, contemplando todos esses conhecimentos sobre arquitetura, projetou, segundo Diez, um rebuscado e monumental prédio que deveria abrigar a escola com suas atividades, entre elas, diversas oficinas, museu e biblioteca pública: uma verdadeira ‘catedral’ do projeto civilizatório. (DIEZ, 2000, p. 12). Como já dissemos, era um projeto ousado, que se concretizado, teria conferido muito prestígio a seu idealizador.

Lima enviou várias obras de seus alunos, além de seu projeto, para um concurso seletivo para a Exposição de Chicago, conforme comentado anteriormente, que foi promovido pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. A aprovação no Rio foi a primeira etapa. Com o intuito de divulgar a escola e a classificação para o concurso internacional, Mariano de Lima promoveu ao público curitibano uma exposição com os trabalhos que iriam para o exterior, entre eles, as plantas do Palácio da Cultura e as telas de Maria de Aguiar, Minervina Wanderley, Alberto Bardal, Paulo Freyer, Oscar Sabhte e Benedito Antônio dos Santos. A iniciativa por parte dele de veicular na imprensa e na comunidade local seu trabalho estava relacionada ao objetivo de convencer o poder governamental e público em geral sobre a importância da concretização de seu projeto. A premiação conquistada no

exterior constituiu um excelente argumento, mas, como já mencionamos anteriormente, mesmo assim não foi suficiente para que o projeto da escola fosse executado. (DIEZ, 2000, p. 13).

Poucos anos depois, em 1898, os trabalhos de arquitetura realizados pelos alunos da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná foram expostos nos prédios que abrigavam a escola. Mariana Coelho, intelectual de origem portuguesa que visitou a exposição em dezembro, mencionou ter ido repetidas vezes observar a opinião de outros visitantes daquela exposição. Ela afirmou ter notado grande variedade de gostos nessa apreciação, mas considerou que a exposição foi em geral bem acolhida. Segundo a autora, a mostra ainda alcançou um grande público e, conforme afirmou em artigo publicado no jornal *A República*, no período de 31 dias mais de 3.600 pessoas a visitaram (COELHO, 1908, p. 102). Foram citados, dentre outros, os trabalhos: Chalé para centro de jardim e Reconstrução da grande ponte, sem interrupção do trânsito¹⁴⁸ (COELHO, 1908, p. 106). Foram expostos 21 trabalhos de arquitetura incluindo 14 projetos: 4 frontais, 4 cortes longitudinais e transversais, 6 pavimentos, e 7 estudos de construção (COELHO, 1908, p. 103). Dentre esses, estavam expostos os projetos de Mariano de Lima, alguns já apresentados no capítulo, para a construção da sede da escola. Conforme se observou na figura 20, foi possível identificar 6 projetos espalhados pelo gabinete do diretor, três vistas no primeiro detalhe, uma vista no segundo e mais duas vistas no terceiro detalhe, dentre eles, uma elevação frontal, outra com corte longitudinal, transversal e a vista de alguns pavimentos.

Mariana Coelho declarou que, da totalidade dos trabalhos da Escola selecionados para a mostra, aqueles de arquitetura compunham a parte que ela considerou menos compreensível. Reconhecia essa área como um pouco mais distante de seu repertório, o que não a impediu de apreciar a variedade de projetos de edificação exterior, considerando-os atraentes pelo fato de se afastarem do trivial. Inclusive, para sanar essa falta de profundidade no tema, buscou saber a opinião de pessoas com conhecimento no assunto, que segundo ela, foram muito favoráveis. (COELHO, 1908, p. 105). Em seu relato não mencionou quais pessoas foram essas e nem qual o teor das opiniões dadas.

¹⁴⁸ Este trabalho foi apresentado por Paulo Freyer. (CARNEIRO, 1963, p. 407). Não foram localizadas informações sobre o outro trabalho citado.

Em relação aos trabalhos realizados pelos alunos, não foram encontradas imagens que se relacionassem com os títulos apresentados anteriormente. Por isso, tomaremos como referência os desenhos arquitetônicos de escolas e demais construções que foram publicadas no periódico *A Arte*, que também foram realizados por alunos da escola. Foram publicadas litografias da Escola Tiradentes, do Museu Paranaense, do Palácio do Congresso, da Escola Normal e do Palácio do Governo do Estado¹⁴⁹, tendo sido algumas delas impressas pela Litografia de Alfr. Hoffmann & Cia¹⁵⁰. Como exemplo, vamos apresentar abaixo a gravura da Escola Normal. Parte das demais ilustrações foram desenhadas e gravadas na própria Escola de Belas Artes e Indústrias, quase todas feitas por alunos, conforme é possível identificar no final de cada estampa. (*A ARTE*, 1895, p. 70). Isso é um ponto importante, pois, apesar da indicação no quadro sinóptico de que as aulas de gravura ainda não estavam acontecendo, neste mesmo ano, foram publicadas na *A Arte* as imagens feitas pelos alunos, com a informação de que sua realização total foi feita na escola.

Todas as imagens da *A Arte* foram publicadas no ano de 1895 e ocupavam uma página cada uma, centralizadas praticamente em todo o espaço do papel, sempre contendo uma borda em seu entorno, com seus respectivos títulos na parte inferior da imagem.

Vale lembrar que a técnica de produção da impressão litográfica se diferencia da tipográfica, em que a parte textual é feita através da montagem dos tipos e na litográfica as figuras eram desenhadas e impressas nas prensas. Na parte superior de cada figura e fora da borda, a identificação com o nome E. de Bellas Artes e Indústrias do Paraná, nas páginas ímpares, e o nome do periódico *A Arte*, nas páginas de números pares.

As representações arquitetônicas apresentaram as fachadas e uma das vistas laterais das edificações, dando a sensação de tridimensionalidade, e também continham os detalhes de elementos presentes nas construções e as proximidades do ambiente no qual essas edificações estavam inseridas. Como mencionado, destacamos abaixo a Escola Normal, em representação feita por Maria Aguiar, que

¹⁴⁹ Os títulos apresentados estão conforme as legendas do documento original. Dadas as devidas atualizações ortográficas.

¹⁵⁰ Conforme o original.

ilustra o prédio que, conforme *A Arte* (1895, p. 70) foi sede da instituição que formava professores do Estado, da Diretoria da Instrução Pública e do Ginásio Paranaense, que mais tarde também abrigou a escola¹⁵¹ de Mariano de Lima.

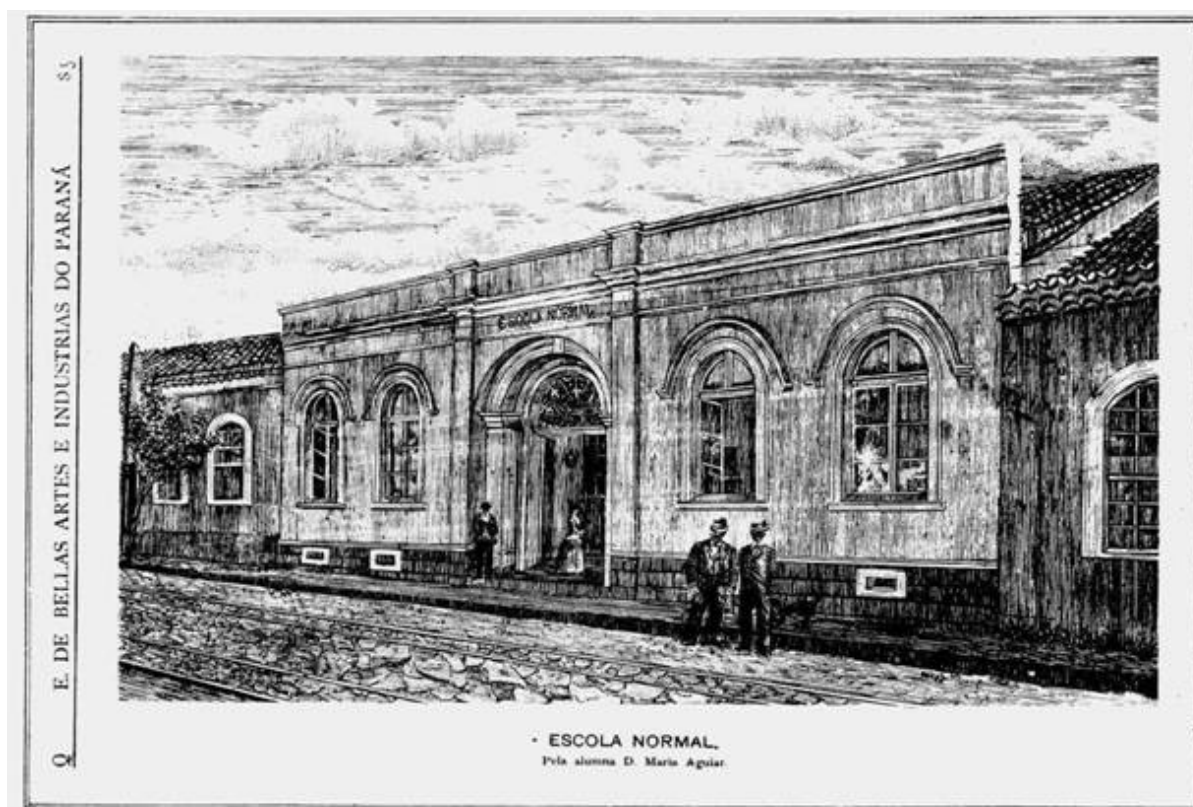


Figura 62 – AGUIAR, Maria. Escola Normal, 1895. Litografia, p&b.
Fonte: A ARTE (1895, p. 85)

Conforme se pode observar no detalhe, a seguir, da imagem realizada por Maria Aguiar, ela realizou um trabalho de hachuras diferenciando as texturas das superfícies. A hachura é uma técnica que se utiliza de linhas paralelas ou cruzadas que sugerem sombreamento, podendo ser aplicadas tanto no desenho quanto na gravura, bem como na pintura a têmpera. (CHILVERS, 2001, p. 244).

A parede foi representada com linhas retas e verticais. Para representar as pedras no chão, foram utilizadas formas irregulares para o calçamento. Também é

¹⁵¹ Esse prédio localizado na Rua Emiliano Pernetá, foi sede da instituição no período que era chamada de Escola Profissional República Argentina. O edifício foi demolido em abril de 1952. (Informações conforme cadastro da Casa da Memória).

possível observar os prováveis trilhos do bonde¹⁵² através de linhas diagonais. A artista utilizou o *chiaroscuro*¹⁵³, sombreado para dar volume às figuras humanas e profundidade ao ambiente, principalmente no interior do edifício retratado através das janelas e da porta.

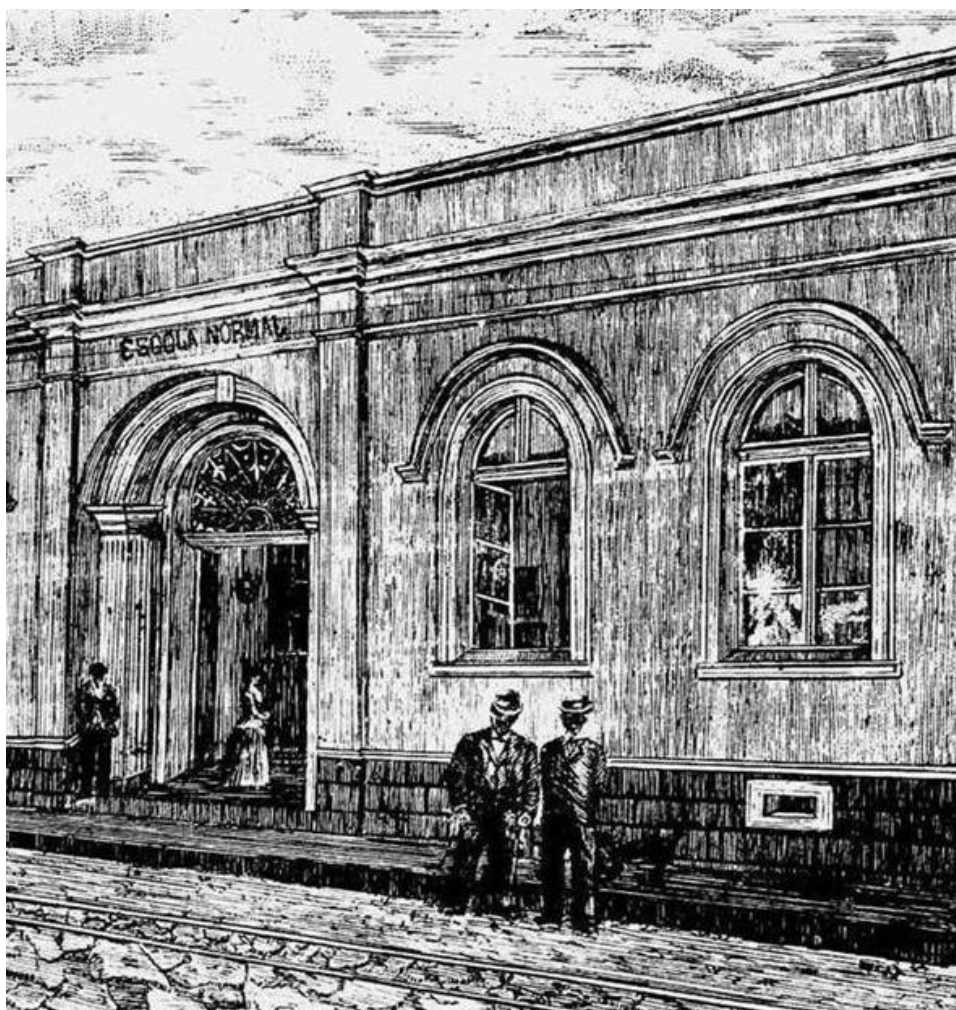


Figura 63 – Detalhe da Escola Normal. (Detalhe da fig. 62)

¹⁵² A presença do bonde na cidade pode nos suscitar que o mesmo trazia contribuições aos usuários desse transporte, aos estabelecimentos que estavam instalados próximos ao seu trajeto oportunizando maior acesso e visibilidade, aproximando os lugares e encurtando distâncias.

¹⁵³ Chiaroscuro (it., "claro-escuro"). Termo denotativo dos efeitos de luz e sombra numa obra de arte, particularmente quanto compõem um forte contraste. Leonardo da Vinci foi um pioneiro do *chiaroscuro*, mas o termo é mais usado como referência a artistas do século XVII, em particular os *caravaggisti* e Rembrandt, cujo tratamento de luz e sombra, não só nas pinturas como também nos desenhos e gravuras, nunca foi superado (CHILVERS, 2001, p. 111).

Ressalta-se especialmente o estudo da perspectiva, neste e em outros trabalhos realizados pelos alunos da escola. Essa técnica é realizada em uma superfície plana que representa um espaço tridimensional. É baseada no uso de fenômenos ópticos, como a diminuição aparente no tamanho dos objetos e a convergência de linhas paralelas que se distanciam do observador. (CHILVERS, 2001, p. 405). Tal técnica não é absolutamente comum à arte de todos os povos e de todas as épocas. Os desenhos de povos primitivos e de crianças pequenas tentam a ignorar os fenômenos característicos da perspectiva. A perspectiva sistemática, matematicamente fundamentada, baseada a princípio num único ponto de vista fixo e central, desenvolveu-se na Itália no início do século XV, quando foi inventada por Brunelleschi, descrita por Alberti no tratado *De Pictura* e majestosamente posta em prática por Masaccio. Vários nomes foram dados a esse tipo de perspectiva – geométrica, linear, matemática, óptica, renascentista ou científica –, que permaneceu como um dos fundamentos da pintura europeia até o final do século XIX. (CHILVERS, 2001, p. 405).

A perspectiva foi um grande divisor nas representações visuais, a partir de sua aplicação nos desenhos e nas pinturas. Segundo Pevsner, Leonardo da Vinci propôs no século XVI um novo programa de ensino considerado revolucionário para sua época, onde a perspectiva deveria ser a primeira matéria ensinada. Depois o aluno seria iniciado na teoria e na prática da proporção. Na sequência, começaria a exercitar a cópia de desenhos dos mestres, o desenho a partir de relevos, também o desenho com modelo-vivo e, por fim, desenvolveria a prática de sua própria arte. (PEVSNER, 2005, p. 97).

No sistema de ensino prescrito por Leonardo da Vinci, a pintura era considerada um processo mental, concepção de arte contrária aos métodos praticados nas oficinas, que a vinculavam ao ofício manual. Segundo Pevsner (2005, p. 97), Da Vinci aconselhava aos principiantes que estudassem primeiro a ciência e depois a prática decorrente dessa ciência. Considerava que, aqueles que se deixassem fascinar pela prática sem a ciência eram como os pilotos que se põem a navegar sem leme ou bússola.

Não é possível determinar se Da Vinci foi o fundador da primeira academia de arte, mas suas ideias tiveram certamente um papel relevante na história do ensino da arte, já que sua teoria forneceu os princípios básicos para todos os sistemas posteriores de ensino acadêmico existentes até o século XIX. (PEVSNER, 2005, p.

98). De lá para cá, a importância da representação em perspectiva foi se ampliando e ganhando visibilidade, sendo que os artistas foram inventando meios de realizar essa representação, inclusive nos movimentos artísticos que se desencadearam depois deste período.

Devido a essa permanência dentro do encaminhamento do ensino, tratamos de sua relação com o ensino na instituição de Mariano de Lima. Através das figuras dos trabalhos dos alunos nas publicações feitas pela revista *A Arte*, é possível constatar que era grande a familiaridade dos alunos da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná com a linguagem da representação arquitetônica, assim como o domínio da perspectiva, da proporção e da técnica litográfica em suas composições.

A litografia é um tipo de gravura e na escola, este curso, divulgado no Quadro Sinóptico, indicava as cadeiras de Anatomia e Fisiologia, Desenho (feito a partir de modelo vivo), Escultura de ornato e Gravura. Ainda conforme o quadro, o curso estava em fase de organização. (LIMA, 1896). Para o seu funcionamento, seriam necessários equipamentos específicos que, provavelmente, pelas dificuldades vivenciadas pela escola, ainda não haviam sido adquiridos. (OSINSKI, 1998, p. 197).

Segundo Filip Le Roy, o que chamamos de gravura¹⁵⁴ é a impressão no papel de uma matriz entalhada e preenchida com tinta. Deste modo, o surgimento da gravura está intimamente associado à invenção e à fabricação do papel. Essa invenção chinesa do século II a.C. chegou à Europa durante o século VIII, através da ocupa-

¹⁵⁴ Vezzani explica que antes da chegada da litografia, a imprensa tinha à disposição, em suas oficinas, apenas duas técnicas de gravura: alto-relevo e entalhe (baixo-relevo). O termo “alto-relevo” se refere às partes elevadas, sem serem cavadas, da matriz de impressão, estas partes é que absorvem a tinta para depois transferi-la para o papel. A esse processo corresponde a técnica da xilogravura, em que se utiliza madeira como matriz para esculpir a imagem com facas e cinzéis, de modo que os contornos fiquem em relevo. Em seguida se aplica tinta nesta superfície, coloca-se um papel sobre a mesma que, ao ser pressionado sobre a matriz, (com uma prensa) recebe a imagem. A calcogravura, ou gravura em metal, surgiu no século XV, porém ganhou força a partir do século XVI, com o cinzel do ourives e do ferreiro fabricante de armas. Nesta técnica, as linhas do desenho são gravadas no metal. A matriz pode ser gravada por meio de processos distintos, entre os quais os principais são: buril, ponta-seca, água tinta e água forte possibilitando um nível maior de precisão das imagens com traços mais delicados. Na ponta-seca, a chapa de metal polida é riscada com agulha de ponta resistente. Já na água-forte, o desenho na chapa é elaborado através da corrosão com ácidos e na água-tinta, acrescentam-se resinas e camadas de proteção na chapa antes da imersão no ácido, permitindo a obtenção de várias tonalidades. (VEZZANI, 2013, p. 118).

ção dos árabes na Espanha. Foram eles que construíram as primeiras fábricas de papel na Europa, na época um produto muito caro. (ROY, 2007, p. 14).

Ainda segundo Roy (2007, p. 14) o mesmo fenômeno sociocultural que levou ao aparecimento da produção do papel, na Europa, possibilitou também o desenvolvimento das artes gráficas nesse continente. Os artistas passaram inicialmente a usar os meios de gravação como forma de reproduzir e distribuir uma amostra de suas obras, conseguindo assim novas encomendas. Mas, as características bem próprias dessa técnica logo foram descobertas, pois poderia oferecer ao artista muito mais do que um objetivo utilitário. Eles passaram a produzir suas obras através da xilogravura, da gravura em metal e, mais tarde, da litogravura, para mostrar suas possibilidades de expressão. (ROY, 2007, p. 9).

Segundo Iriana Nunes Vezzani (2013, p. 119) a técnica litográfica¹⁵⁵, é mais complexa quando comparada a outras técnicas, pois,

a litografia é planográfica, ou seja, não se baseia na diferença de planos da matriz, mas em um processo físico químico, de repulsão entre a água e a gordura sobre a superfície da matriz. Este procedimento provocou mudanças importantes na produção da imagem, pois foi a primeira técnica de impressão que permitia que o artista pintasse ou desenhasse direto em uma pedra plana e, um procedimento mais preciso e rico de possibilidades no que se refere à variação de tons. (VEZZANI, 2013, p. 119).

Devido à sua afinidade com o desenho, essa técnica, popularizou-se, pois oferecia outras vantagens, como a fidelidade na reprodução de fotografias e pinturas, a rapidez na impressão, a possibilidade de aumentar a tiragem, a resistência da pedra litográfica e a reutilização dessas matrizes, bem como um menor custo dos equipamentos. Tudo isso contribuiu para um avanço na indústria

¹⁵⁵ A técnica da Litografia ou litogravura é um tipo de gravura a partir criação de desenhos sobre uma matriz de pedra calcária conhecida como “pedra litográfica” desenhada com materiais gordurosos como lápis, entre outros. O desenho é feito através desse acúmulo de gordura sobre a superfície da matriz, e não através de fendas e sulcos na matriz, como na xilogravura ou na gravura em metal e depois passa por soluções químicas e água antes da entintagem e da impressão. Foi inventada pelo jovem Alois Senefelder por volta de 1796, quando buscava um meio de impressão para seus textos e partituras. Acabou inventando um processo, mais econômico e menos demorado que todos os outros meios conhecidos na época.

gráfica do século XIX, que acabou impulsionando a produção e distribuição de periódicos ilustrados. (VEZZANI, 2013, p. 119).

No Paraná, a gravura começou a fazer parte do cotidiano através de artefatos como os impressos e os rótulos. Na escola de Mariano de Lima, apesar das dificuldades de contar com os materiais necessários, podemos considerar que o vínculo com essa prática se deu a partir da figura de Narciso Figueras.

Narciso Figueras era bacharel em belas artes, artista, litógrafo, ilustrador, proprietário de uma moderna oficina litográfica e diretor-proprietário de uma revista ilustrada. Com o seu trabalho, contribuiu para o surgimento de um novo modelo de periódico no contexto paranaense, as revistas ilustradas. Foi também professor de caligrafia na Escola Normal em Curitiba e anos mais tarde no Distrito Federal. (VEZZANI, 2013, p. 50). Em 1889, a convite de Mariano de Lima, o artista catalão assumiu a disciplina de caligrafia da Escola de Belas Artes e Indústrias, como já dissemos anteriormente, enquanto também publicava a revista *Galeria Ilustrada* e mais tarde o jornal Quinze de Novembro. (VEZZANI, 2013, p. 50). O ensino de caligrafia passou a ser uma atividade importante para ele, que também atuou na formação de profissionais em seu próprio estabelecimento, ensinando aos jovens a técnica litográfica. Alguns deles, como Manoel Azevedo da Silveira Netto, aluno da Escola de Belas Artes, foi em busca de aperfeiçoamento para esse ofício através do exercício prático, realizando essas atividades de caráter cotidiano na oficina Litografia do Comércio.

Por isso, vamos nos ater às imagens publicadas no periódico *A Arte* até o número 7, último número publicado, que continha ilustrações feitas pelos alunos da escola¹⁵⁶ a partir do segundo número, impressas em oficinas de litografia da cidade e posteriormente na própria escola, como já mencionado. Não temos evidências que comprovem essa impressão realizada na própria escola, mas essa afirmação foi publicada na *A Arte* e as ilustrações não continham mais o nome das oficinas litográficas da cidade. Cabe destacar que não havia, por parte de seus colaboradores, a intenção de que a publicação fosse interrompida. Identificamos nos últimos números a indicação do que estaria representado graficamente nas próximas

¹⁵⁶ O periódico impresso pode ser encontrado na íntegra ou parcial em alguns acervos de Curitiba. Mas, as imagens publicadas no periódico *A Arte* e utilizadas neste trabalho estão disponibilizadas na Hermeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

páginas ilustradas da revista 8, e que incluía, entre outras personalidades, o segundo e terceiro Presidente da República, Saldanha Marinho¹⁵⁷ e Escola Oliveira Belo. No número subsequente, constavam o retrato de Dr. Muricy e o Hospital de Misericórdia, além de algumas páginas de música. Como pretensão, ainda para setembro daquele ano, três chapas estampariam as vistas da Catedral e retratos do falecido lente do Ginásio Otto Fiechensiepper e do Vigário Geral Padre Ribeiro. (A ARTE, 1895, p. 90).

A partir desse material publicado, podemos conhecer um pouco mais a produção artística desenvolvida na escola, principalmente porque as imagens publicadas, em alguns casos, são representações de retratos, pinturas de paisagens ou de esculturas, algumas delas indicando engajamento político, composições pautadas em fotografias ou em outras obras, etc.

É oportuno ressaltar que doze das dezoito páginas onde estão contidas imagens representam retratos de autoridades, sendo as demais de outros gêneros, incluindo paisagens, cenas de gênero, o Estandarte da Escola e uma litografia intitulada Cabeça de Cavalo.¹⁵⁸ Essa última obra, feita por Maria Aguiar, foi inspirada em uma produção do pintor neoclássico francês Jean-Louis Ernest Meissonier, que domina o registro de animais, pois, dentre sua produção havia as pinturas de batalhas e temas militares. Em relação a esse tema, Porto-Alegre em 1855 sugeriu a Victor Meirelles que em seus estudos em Paris aproveitasse para aprender, principalmente deveria estudar nu, anatomia e os cavalos porque isso seria muito necessário para a representação das batalhas. Portanto, a representação e o domínio sobre esse tema eram considerados importantes na época, porque seriam base para a pintura histórica.

Todas as demais imagens foram publicadas de forma centralizada nas páginas, posicionadas verticalmente. Uma exceção é a paisagem paranaense

¹⁵⁷ O retrato de Saldanha Marinho que iria ser publicado no próximo número da *A Arte* conforme a indicação na (p. 90) foi publicado no mesmo número (p. 91).

¹⁵⁸ Sobre a ilustração da Cabeça de Cavalo foi publicada essa nota: “Representa um ligeiro esboço, feito em pequena tela e me menos de duas horas, pelo ilustre pintor francês Meissonier, falecido há dois anos mais ou menos, e cujo trabalho foi ultimamente vendido por 500 francos, ou 500\$000 mil reis da nossa moeda”. (A ARTE, 1895, p. 56). O artista Jean-Louis Ernest Meissonier (1815- 1891) se dedicou a pintura neoclássica e também foi um escultor famoso por suas representações de Napoleão, seus exércitos e temas militares. Documentou cercos e manobras, pintou retratos, natureza e muitos cavalos.

intitulada Salto do Capivary, que foi posicionada horizontalmente, como algumas composições arquitetônicas, é por ser a única deste gênero, optamos por reproduzi-la. O trabalho foi realizado por Silveira Neto¹⁵⁹.



Figura 64 – NETO, Silveira. *Salto do Capivary – Jaguariahyva*, 1895. Litografia, p&b.
Fonte: A ARTE (1895, p. 62).

A paisagem, considerada um gênero importante para o aprendizado, na época era muito comum, sendo pautada em figuras de paisagens europeias. Gonzaga-Duque (1995, p. 261) mencionou que a paisagem brasileira, nesse período, era interpretada como os mestres interpretavam a paisagem de outras

¹⁵⁹ Manoel Azevedo da Silveira Netto (1872–1942) poeta paranaense com forte influência simbolista. Em 1886, aos 13 anos, fundou o jornal, *A Luta*. Em 1888, aos 15 anos foi aluno da escola de Mariano de Lima e colaborou com a revista desta instituição (*A Arte*). Junto com Julio Pernetta, fundou periódicos importantes, como *O Cenáculo* (1895) e *Pallium* (1900), neste último deixou evidente seu aprendizado de litografia e pintura. Publicou também na revista do *Club Curitibano* (1890-12), na *Revista Azul* (1893) e em *O Cenáculo* (1895–7). Foi sócio fundador do *Centro Literário* e membro Academia Paranaense de Letras. (VEZZANI, 2013, p. 50).

regiões, isto é, era difícil identificar qual natureza eles queriam representar, pois muitas vezes falseavam irreverentemente na expressão local.

Essa foi a paisagem natural reproduzida no periódico, e se difere desse contexto por destacar uma cena do Paraná. Em *A Arte* (1895, p. 56) foram usadas as seguintes palavras para descrevê-la: “belo quadro da natureza para os que tem coração sensível e espírito observador” sugerindo que a paisagem foi contemplada diretamente para ser registrada.

Algumas ilustrações foram publicadas na revista *A Arte* com textos ou notas explicativas contidas no mesmo número da revista, ou até antecipando e divulgando a imagem que seria publicada no número seguinte. No exemplo a seguir, as duas imagens intituladas “Arte e Amor!” e “Que Capítulo!” foram compostas em uma mesma página da revista. Geralmente, como já dissemos, as imagens eram apresentadas individualmente. Essa composição permitiu sugerir ao observador que as obras foram realizadas separadamente, representando, como se fossem duas folhas sobrepostas. Mas, pautados nos recursos técnicos, acreditamos que as autoras produziram seus estudos em folhas separadas e as mesmas foram gravadas em uma única pedra litográfica. O resultado dessa composição sugere certa sobreposição das figuras, indicando que os desenhos foram afixados por percevejos ou alfinetes e sobre alguns ramos de plantas não identificadas. Essas folhas de papel também foram representadas com pequenas dobras, provavelmente com a intenção de simular volume¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Para uma reprodução de imagem a oficina deveria estar bem equipada. Afinal, uma única matriz gravada na pedra litográfica isso demandava um esforço considerável e um conhecimento amplo dos recursos técnicos, de seus efeitos no resultado final da imagem. (VEZZANI, 2013, p. 339)

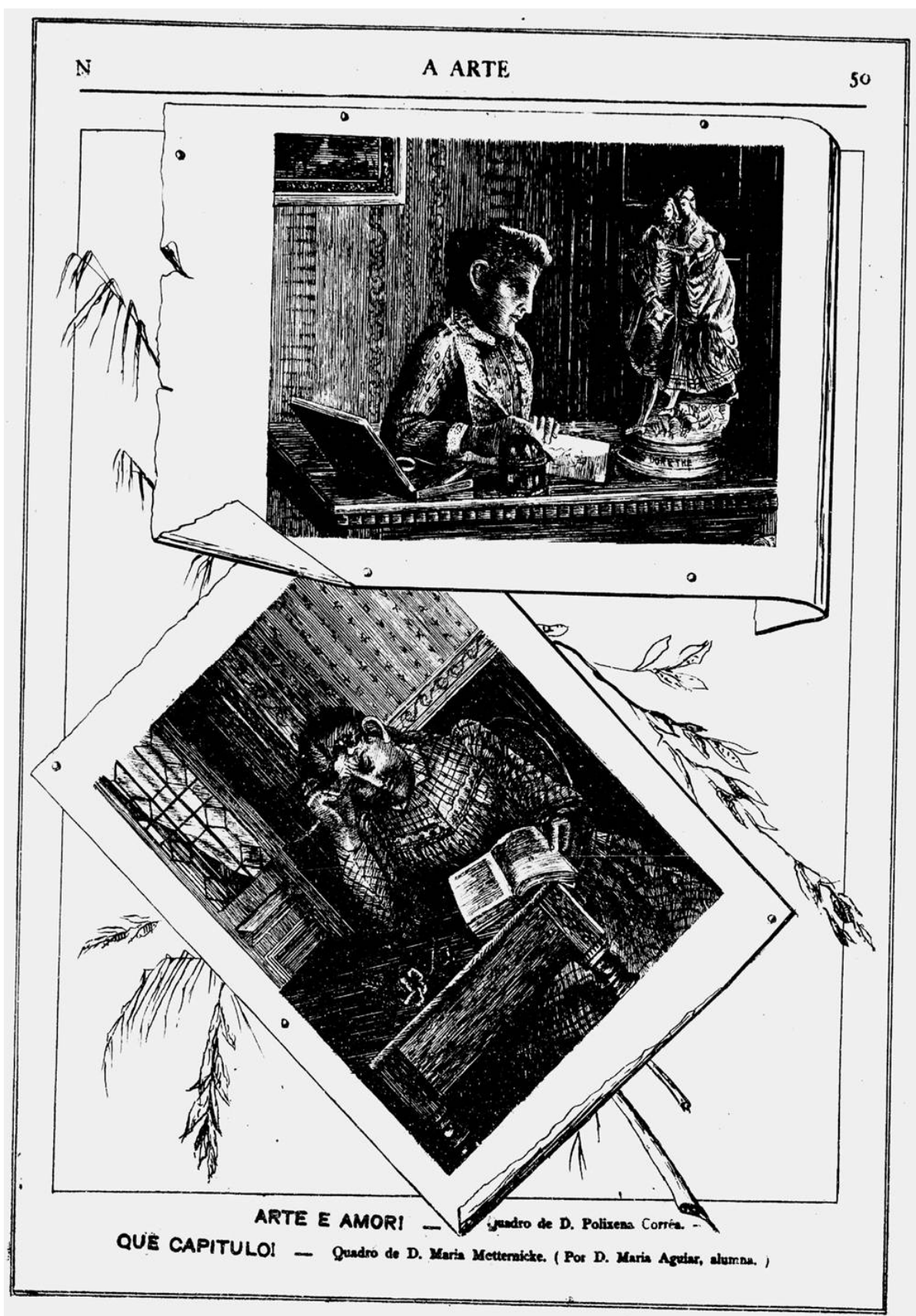


Figura 65 – CORRÊA, Polixena. *Arte e Amor!* ; METTERNICKE, Maria. *Que capítulo!*, 1895. Litografia, p&b.
 Fonte: A ARTE (1895, p. 50).

A gravura da aluna Polixena Corrêa, conforme nota publicada no periódico, apresentava uma jovem interessada em complementar seus estudos e aprimorar sua educação. Para tanto, a mesma foi representada estudando desenho e observando um modelo que “lhe fala ao coração por ser assunto de amor”. Ainda, segundo a nota, arte e amor são as emanções mais puras do sentimento humano que engrandecem a vida. (A ARTE, 1895, p. 41).

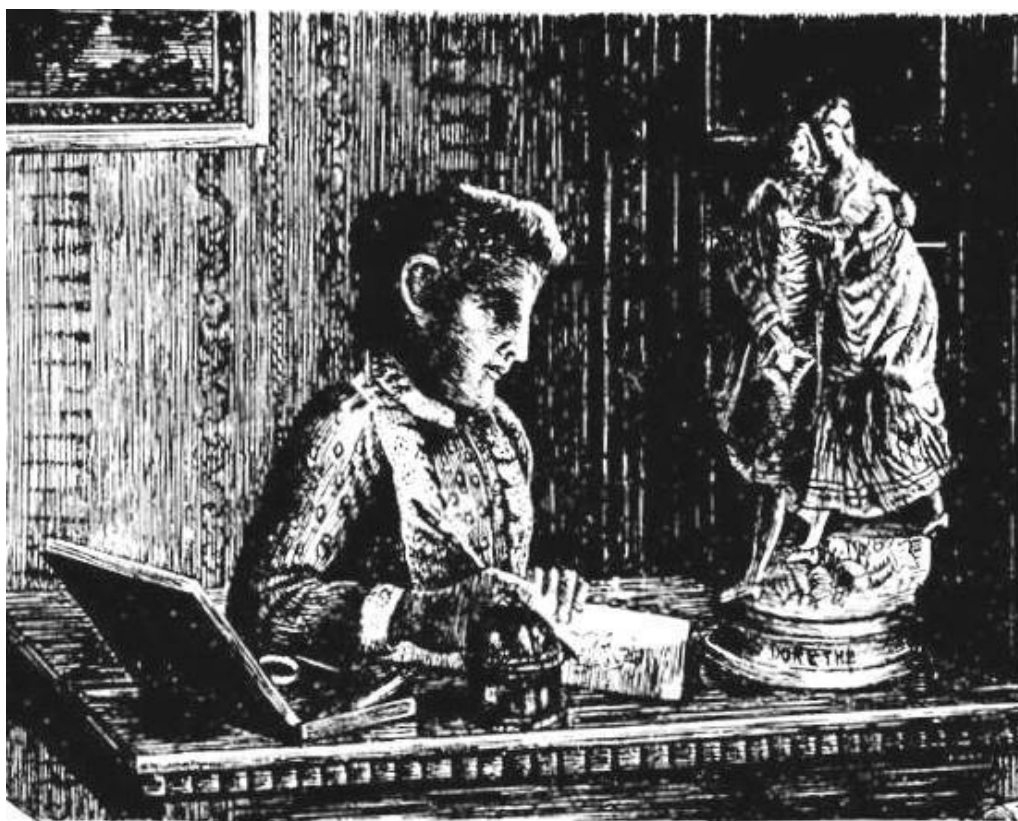


Figura 66 – Detalhe de *Arte e amor!*

A imagem mostra uma jovem observando um modelo gesso disposto sobre uma mesa com outros materiais de estudo, sendo que este representa um casal abraçado e sugere que estariam caminhando sobre uma base irregular. A composição foi realizada com bastante variação de texturas e contraste de tonalidade para dar a sensação de volume e profundidade. A suave diagonalidade das linhas da mesa sugere o conhecimento de profundidade.

Para que estivesse representando a estátua, deveria haver um pouco mais de distância entre ela e o objeto. Em contrapartida, para indicar o que a mensagem se propõe, a sua composição não precisaria ser tão fiel à realidade ao ponto de

reproduzir exatamente como isso deveria acontecer. Basta-lhe ser apenas uma representação. Cumpre destacar que só temos a oportunidade de leitura da gravura e dos comentários publicados, já citados, já que não tivemos acesso ao desenho original feito pela aluna Polixena Corrêa.

É importante lembrar que a organização da academia francesa era um modelo para as demais instituições do gênero, subordinadas aos cânones da Antiguidade, e que os temas de seus quadros na época deveriam ter valor didático. (SCHWARCZ, 2005, p. 14). Diante dessas informações, supomos que os preceitos veiculados na escola, através do periódico, estavam pautados no modelo acadêmico francês. Deduzimos isso, tanto pela indicação do modelo que está sendo utilizado como tema da composição, quanto pela mensagem que se explorou no texto. A forma de propagação do trabalho publicado na revista pela aluna da instituição, e até as demonstrações de interesse em sensibilizar ou, quem sabe, promover uma reflexão do público, de modo mais didático, eram feitas através dos textos e das representações visuais.



Figura 67 – Detalhe de *Que capítulo!*

No da obra apresentada acima, realizada por Maria Alves Metternicke e intitulada “Que capítulo!”, segundo *A Arte*, representava uma jovem lendo um capítulo sensível, impressionante ou até mesmo tenebroso de um livro, um trecho que suscitou alguns sentimentos na leitora, entre eles, causar verdadeiras revoluções na vida dela ou até mesmo desnordeá-la. (A ARTE, 1895, p. 41). Entre as várias possibilidades interpretativas e recordando o caráter didático sugerido pelo modelo francês, consideramos que a imagem e o texto sugeriam: um despertar no público do final do século XIX, a busca pela compreensão do texto literário, e ao

mesmo tempo, o cuidado necessário para não se deixar induzir pelas palavras lidas. Vale ressaltar que, mesmo os trabalhos que pudessem ter objetivos didáticos, ainda sim a ambiguidade na compreensão desses propósitos pelos leitores poderia estar presente na época.

Dentre as imagens publicadas, foram retratados individualmente nove¹⁶¹ personagens de destaque na sociedade paranaense e brasileira. Podemos acrescentar a essa lista mais seis¹⁶² personagens, dois homenageados em uma das páginas do número do 6 e a outra com quatro personagens no número 7 da *A Arte*.

Entre eles, o retrato de Balbino Cunha¹⁶³, feito por Silveira Neto, recebeu mais destaque que os demais, pois foi representado em meio corpo, diferentemente de todos os outros, que foram retratados com enquadramento cabeça e ombros, isto é, até a altura do busto, e em geral, posicionados em três quartos, tanto para o lado esquerdo quando para o direito.

O grafismo do retrato foi elaborado com hachuras que se apresentam no fundo da cena de forma suave, contrastando com o vestuário feito com maior intensidade de hachuras, onde Cunha ganha mais destaque. As linhas foram se diluindo conforme a aproximação com as bases da vestimenta, uma solução para não finalizar de forma muito abrupta a figura principal. Também faz parte da composição, uma cadeira, na qual ele apoia o braço direito. Feita quase como um esboço, insinua a forma definindo poucas áreas e deixando grande parte das linhas mais fluidas.

¹⁶¹ As figuras homenageadas em página inteira foram: Dr. Joaquim de Almeida Faria Sobrinho (n. 2, p. 15); Dr. Balbino C. da Cunha (n. 3, p. 27); Bethencourt da Silva (n. 4, p. 39); Marechal Enéas Galvão, Barão do Rio APA (n. 5, p. 58); Pinheiro Chagas (n. 58, p. 59); Lício de Carvalho (n. 6, p. 81); Santa Olla (n. 6, p. 86); Saldanha Marinho (n. 7, p. 91); Marechal Deodoro da Fonseca (n. 7, p. 92).

¹⁶² Os demais foram: Dr. Assim Brasil – Ministro do Brasil e Thomaz Ribeiro – Ministro de Portugal (n. 5, p. 55); Dr. João Moreira do Couto Junior, Octavio Pedrosa Alves, João M. da Silva Braga, Narciso de Azevedo (n. 6, p. 82).

¹⁶³ O mineiro Dr. Balbino Cândido da Cunha (1833–1905), foi médico formado na Corte e político brasileiro. Assumiu a presidência do Paraná em julho de 1888 até junho 1889. (VEZZANI, 2013, p. 286).

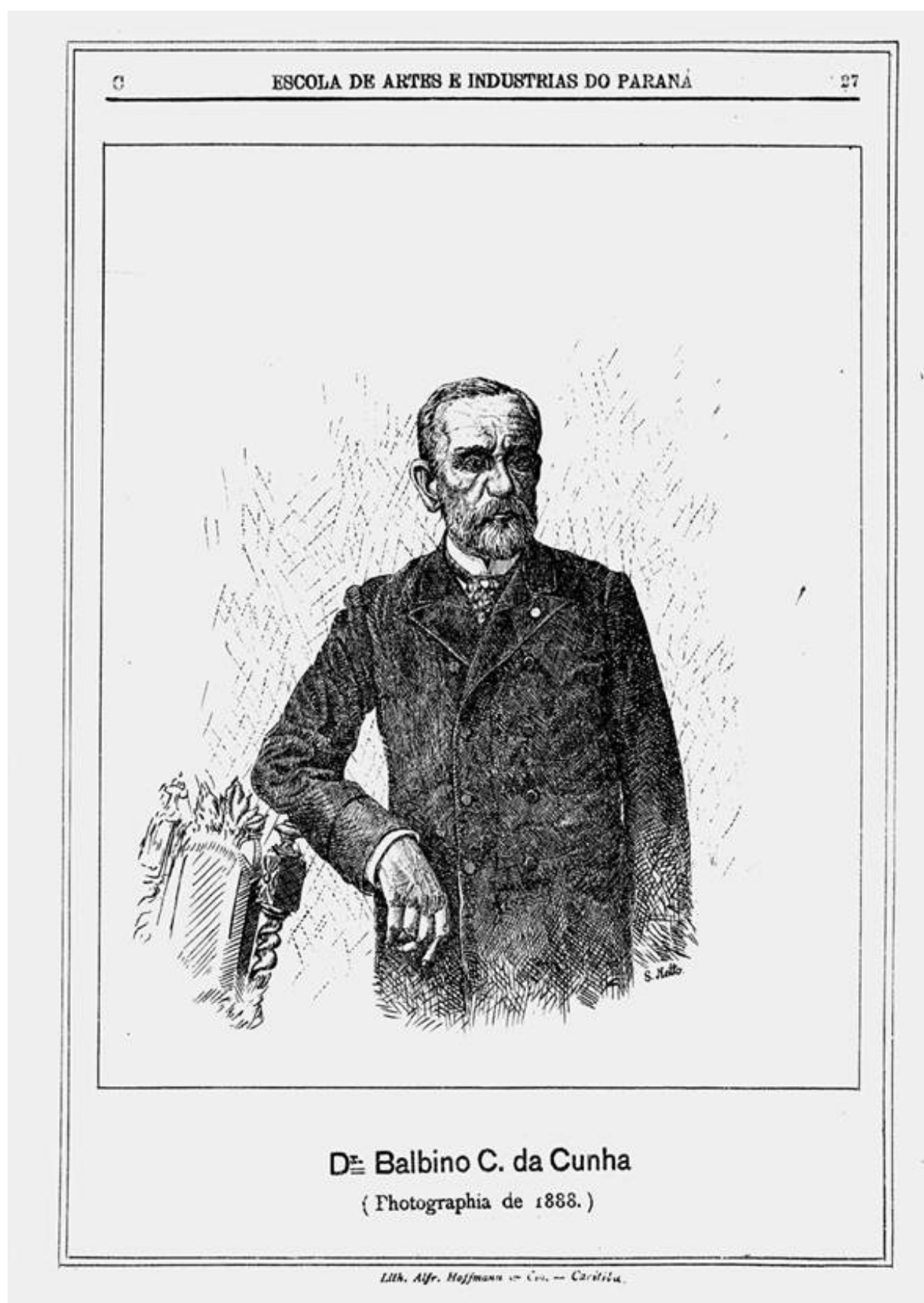


Figura 68 – Dr. Balbino C. da Cunha, 1895. (Photographia de 1888). Litografia, p&b.
Fonte: A ARTE (1895, p. 27).

A escola se utilizou da publicação de seu retrato como uma forma de agradecimento e homenagem a Cunha. Conforme referido no periódico, Dr. Balbino¹⁶⁴ administrou por algum tempo a ex-província do Paraná, e neste período, mesmo contra a vontade de personalidades importantes, transferiu a escola para o novo edifício, auxiliando nas despesas para realização de obras de adequação do estabelecimento e também na amortização de um déficit financeiro que a Escola possuía. (A ARTE, 1895, p. 28). Balbino também foi responsável pela Lei nº 917 de 31 de agosto de 1889, sancionada em seu governo e chamada de Lei Balbino pela imprensa, que entre outras medidas, gerou bastante polêmica, sustentando a criação de dezenas de escolas e extinguindo várias cadeiras. Com a justificativa que se tratava de uma política de contenção de despesas para contornar uma crise financeira, realizou vários cortes de verbas no setor de educação.

A presença dessa ilustração na *A Arte* seria uma forma de agradecimento mesmo anos depois de Balbino já ter deixado o cargo de Presidente da Província, podendo também indicar que a publicação número 3 já estava pronta na época em que foi suspensa e quando foi publicada em 1895, independente dos acontecimentos com a chamada Lei Balbino, a homenagem foi mantida.

Esse elo que se estabelecia entre a instituição, direção e agentes políticos também gerava resultados visuais e essas produções estavam vinculadas com os acontecimentos locais. De certa forma, isso vem ao encontro das palavras de Pevsner, que quando pesquisou a formação do artista ao longo de quatro séculos, procurou relacioná-la com dados de ordem política, social e estética. Segundo ele percebeu, era viável uma história da arte que se baseasse menos na evolução dos estilos e mais na mudança das relações entre os artistas e o mundo que os cerca. (PEVSNER, 2005, p. 67). Portanto, identificou que os estabelecimentos eram locais privilegiados para regulamentar vínculos entre o Estado e as artes. Há uma posição social da arte e do artista diante das relações que estabelecem com o mundo que os rodeia. (SCHWARCZ, 2005, p. 10).

Deste modo, a relação que se estabelecia, enfim, não era ingênua e poderia alavancar ora a arte, o artista ora o Estado.

¹⁶⁴ Balbino Candido da Cunha (1833-1905) foi nomeado 26º Presidente da Província por carta Imperial, de 04 de julho de 1888 a 29 de maio 1889.

Alguns trabalhos de alunos simbolizavam mais do que mensagens didáticas, tinham elos políticos ou consistiam em homenagens. Outros, de caráter alegórico, passavam a representar iconograficamente a escola.

A obra original da aluna Maria da Conceição Aguiar intitulada “Belo Quadro, Papai!”, já mencionada anteriormente, e que fez parte dos trabalhos enviados à já mencionada Exposição Universal de Chicago, de 1893, era uma pintura em tela, que representava uma moça com materiais de pintura nas mãos. Na publicação de fevereiro da *A Arte*, foi apresentada uma litografia e junto com ela a história que justificaria ou explicaria a cena alegórica representada:

Belo quadro, Papai!

Representa o atelier de um artista. O artista acabava de produzir um novo quadro, quando entra sua filha, travessa menina, que se envolve em um manto próprio de cobrir modelos e toma a palheta como para trabalhar. A menina olha para a nova produção artística de seu pai e exclama cheia de sinceridade:

– Belo quadro, Papai!

Esta apreciação custou, sem duvida, ao pai carinhoso, ao artista sensível, a recompensa de um beijo; e o artista deu mais valor a essa apreciação do que à opinião dos críticos abalizados... (*A ARTE*, 1895, p. 28)

Como já dissemos anteriormente, essa obra, em especial, foi bastante comentada. A seguir podemos observá-la em litografia.



Figura 69 – AGUIAR, Maria. Bello quadro, *papae!* 1895, Litografia p&b.
 Fonte: A ARTE (1895, p. 34).

Conforme a ata de exames, realizada no dia quatro de janeiro de 1894, que reuniram em congregação o diretor e professor Antônio Mariano de Lima e os professores Dr. Victor Ferreira do Amaral e Silva, Custodio Teixeira Raposo, D. Maria Aguiar, Roberto Schiebler, Carlos Hüebel, Comendador Alfredo Caetano Munhoz, Manoel Monteiro, Dr. Manoel I. Carvalho de Mendonça – Juiz Federal, D. Margarida Sitraghi e Manoel da Silveira Netto, houve, na ocasião, o exame dos trabalhos, conforme o regulamento. Os resultados das aprovações foram conferidos por uma comissão de técnicos, composta por Carlos Hüebel, Roberto Schiebler e D.

Maria Aguiar e presidida pelo vice-diretor da escola Dr. Victor F. do Amaral. (LIMA, 1895, p. 4).

Esse reconhecimento, através de premiação com medalhas, também oportunizava aos alunos um meio de exhibir ao público suas produções. Assim, quanto mais pessoas conhecessem seus trabalhos, tanto a escola quanto os alunos ganhariam mais prestígio com toda essa exposição.

A seguir, podemos observar na Figura 70, a lista dos premiados em cada um dos cursos.

<p>DESENHO ARTISTICO "MEDALHA DE OURO" a D. Polixena Corrêa e Ludgero Salmon; "MEDALHA DE PRATA" a D. Minervina Wanderley, Alberto Grohs, Ewaldo Wendler, D. Maria A. Metternick (recebendo esta a de bronze por já ter sido premiada com aquella, artigo 7.º do Regulamento) e D. Palmira Vidal; "MEDALHA DE BRONZE" a Francisco Weiser, D. Olympia Netto, D. Anna Metternick, D. Donaide Carmeliano de Miranda, Paulo Freyer, Roberto Glasser, D. Maria Carolina de Mello e Alfredo Famula; "MENÇÃO HONROSA" a Marcionilio Reis, D. Maria Rosa Garcez, D. Emilia Martins Erichsen, Tarquinio Marchionato, D. Narciza Ferreira, D. Anna Erichsen e Alberto Barddal; "DIPLOMA DE PROGRESSO" a D. Maria Mesquita, Raniel Carnasciali</p> <p>Completo o fim da presente reunião, o presidente encerrou a sessão da qual, em Manoel Padilha, mandei lavrar esta acta, que confiro.</p> <p>Sala das sessões da Congregação da Escola de Bellas Artes e Industrias do Paraná, Curitiba, 4 de Janeiro de 1895.—A. Mariano de Lima, Dr. Victor Ferreira do Amaral e Silva, Carlos Huebel, Roberto Schie-</p>	<p>Alfredo Steinberg, Oscar Sabatk, D. Seraphina de Freitas, Alberto Thomaszsk, D. Iracema de P. Pinto e D. Olivia Pinheiro; ARCHITECTURA "MEDALHA DE OURO" a Emilio Strobel; "MENÇÃO HONROSA" a Marcionilio Reis, Alberto Grohs, Hugo Mogenstern, Ludgero Salmon, Wenzel Ditttrick (recebendo este o de Progresso por já ter sido premiada com aquella) e Emilio Prohmann; "DIPLOMA DE PROGRESSO" a Tarquinio Marchionato e Ewaldo Wendler; ESCULPTURA "MEDALHA DE OURO" a Benedicto A. dos Santos Galvão (recebendo a de prata por já ter sido premiada com aquella); PINTURA "MEDALHA DE OURO" a D. Maria Aguiar (recebendo Menção honrosa por já ter sido premiada com aquella e as de prata e bronze); "MEDALHA DE PRATA" a D. Polixena Corrêa.</p>
--	---

Figura 70 – Lista de alunos premiados com medalhas, 1895¹⁶⁵.

¹⁶⁵ O curso musical não participou dos exames para essa premiação, pois suas aulas não estavam em funcionamento. A justificativa registrada em ata foi de que, devido aos horrores da guerra civil já citada as aulas só foram retomadas no segundo semestre de 1893. Portanto, os alunos estariam pouco adiantados para participar do exame.

Fonte: RELATÓRIO, 1895.

Muitos dos trabalhos publicados no periódico *A Arte*, em 1895, e abordados neste capítulo, foram produzidos por alunos que haviam se destacado no ano anterior e recebido prêmios importantes na escola, como medalhas de ouro e prata indicadas na listagem. É o caso de Maria Aguiar, Polixena Corrêa, Maria A. Matternick, Minervina Wanderley e Benedicto dos Santos. O número de alunos premiados inclusive coincide com o dos trabalhos julgados como superiores no Quadro Sinóptico da Escola. Logicamente não podemos afirmar que os trabalhos indicados com esse julgamento são, de fato, os publicados ou premiados, mas os indícios nos levam a crer nessa possibilidade, pois os alunos são os mesmos.

Entre os nomes em destaque temos em escultura: Benedicto A. dos Santos Galvão¹⁶⁶. Essa cadeira, em 1890, estava sob a responsabilidade de Paulo D'Assumpção, que foi nomeado em 29 de setembro daquele ano. (CORRESPONDÊNCIAS EXPEDIDAS, 1890). Poucos anos depois, Carlos Hübner passou a ser o orientador das aulas.

Uma das obras produzidas por Benedicto dos Santos foi a escultura intitulada “O coração (ou a Boneca)”. Essa imagem foi publicada na revista *A Arte*, em 1895, e reproduzida por meio da litografia. Essa mesma escultura apareceu integrando a cena de uma fotografia da Escola no ano de 1916, apresentada no final do primeiro

(LIMA, 1895 p. 5). Não foram encontrados registros que confirmassem porque as aulas ligadas às artes visuais não foram afetadas e as de música sim.

¹⁶⁶ São poucos os dados biográficos sobre Benedicto Antônio dos Santos ou conforme registro em outras fontes que indicam que seu nome completo seria Benedicto Antônio dos Santos Galvão. Benedicto nasceu em Curitiba em 1877. Fez seus estudos no Colégio Curitibano, que era dirigido pelo professor Nivaldo Braga. Em 1892 trabalhou numa tipografia e conseguiu uma bolsa de estudos remunerada na Escola de Belas Artes e Indústrias de Mariano de Lima. Editou, em 1895, um pequeno jornal manuscrito, todo feito a bico de pena – *O Paraná Ilustrado* – do qual saíram apenas alguns exemplares. Foi premiado com medalha de ouro no concurso de trabalhos dos alunos da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná em 1894. Em janeiro de 1898, Mariano de Lima solicitou e obteve uma bolsa de estudos para Benedicto dos Santos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. No mesmo ano o advertiu com veemência Benedicto para que aproveitasse adequadamente o auxílio do Estado para seus estudos. Benedicto dos Santos morreu em data indeterminada, consta que vitimado pela hidrofobia. (PARANORAMA DA ARTE NO PARANÁ, 1975, p. 14).

capítulo (Figura 42)¹⁶⁷. A obra integra o acervo do Museu Paranaense, estando hoje em exposição naquela Instituição (Figura 72).



Figura 71 – *O coração (ou A boneca)*
 Fonte: A ARTE (1895, p. 67).

¹⁶⁷ Na fotografia de 1916 (Figura 42) a obra está localizada no canto direito, ao fundo.



Figura 72 – SANTOS, Benedicto dos. *O coração (ou A Boneca)*. Escultura em gesso, 1,32x0,56cm.

Acervo: Museu Paranaense. (Fotografia da autora).

Conforme texto publicado no periódico, a obra representava uma menina aldeã que “seguindo os impulsos de seu coração, ela mesma, auxiliada pela arte

natural que todos possuímos, fabricou uma filhinha de trapos... que acaricia com ternura: menosprezando o livro que deixa em abandono” (A ARTE, 1895, p. 56).

Deduzimos que essa interpretação, publicada junto com a imagem, procurou de certa forma incutir a ideia de que seria natural por parte das jovens optar pela maternidade, deixando em segundo plano os estudos e o conhecimento.

Para a realização da obra, apresentada por meio da Figura 72, foram trabalhados os princípios básicos da modelagem para a escultura, assim como foram necessários conhecimentos de anatomia para a elaboração do corpo da jovem, principalmente porque esta apresenta uma das pernas apoiadas sobre um banco, que pode ter sido feita através da observação do natural. Podemos dizer que ela apresenta uma desproporção da figura humana considerando principalmente o volume maior na perna esquerda, diferentemente da litografia. Os detalhes do panejamento, presentes em toda a roupa da menina, no tecido caído e na textura da boneca que parece ser feita de pano, demonstram que essa foi uma etapa que demandou bastante dedicação por parte de seu executor. Também são necessários os conhecimentos sobre a escultura de ornatos que permitiu realizar a decoração do entorno de toda a base da escultura, lembrando que essa base ou pedestal que sustenta o trabalho é uma característica da estatuária tradicional.

No caso dessa escultura, o original provavelmente foi feito em argila e depois de concluído, foi feito o molde para fundir a escultura em gesso. Existem também outras formas de modelar em gesso, segundo Ramos (2001, p. 26): a talha, que é um método subtrativo, em que a matéria vai sendo retirada de um bloco de gesso seco e/ou endurecido, para criar assim a forma pretendida; e o procedimento oposto, no qual a pasta de gesso é adicionada pouco a pouco, enquanto ainda está mole. Em geral, para este método, são necessárias as chamadas armaduras, estruturas feitas com madeira, arame, ferro, aço, redes de arame que dão maior resistência as peças. (RAMOS, 2001, p. 26).

O conhecimento sobre esses processos e a presença desses elementos na grade curricular indica que o trabalho de Benedicto dos Santos atendia aos conteúdos trabalhados no Curso de Escultura que continha as seguintes matérias: Anatomia e Fisiologia, Desenho (modelo vivo), Escultura de ornato e Estatuária. (LIMA, 1896). Anatomia, fisiologia e desenho de modelo vivo eram cadeiras consideradas básicas e comuns aos cursos de Pintura, Gravura e Escultura, como já dissemos e, portanto, o curso de desenho era um pré-requisito. Já as disciplinas de

escultura de ornato e estatuária nos remetem à tradição greco-romana, inspiração para o neoclassicismo. (OSINSKI, 1998, p. 199). Tanto que parte dos modelos para representação vinha dessa tradição, principalmente depois da chegada dos artistas franceses, e da criação da Academia Imperial quando o estilo neoclássico tornou-se hegemônico no Brasil. (XEXEO, 2007, p. 13).

Segundo Ramos (2011, p. 48), desde o Renascimento, no século XVI, o culto pela Antiguidade e o gosto pelas obras clássicas, promoveu o desenvolvimento da indústria do gesso através da produção de réplicas de obras tanto para os colecionadores de arte como para alguns os artistas. Essa massificação da reprodução dessas esculturas clássicas se destinou a ornamentar as casas e palácios dos nobres, como a família dos Medici em Florença, de que decoraram seus pátios com cópias de esculturas antigas (RAMOS, 2011, p. 47). Entretanto, a autora indica que foi no século XVII que estes moldes se tornaram objetos de estudos e que esta prática só atingiu o seu auge no século XIX, havendo uma imensa procura por parte dos museus e academias de arte em adquirir esses modelos com funções didáticas e educacionais. Essas instituições os adquiriram em uma época em que para aprender as belas artes os clássicos eram exaltados e copiados. (RAMOS, 2011, p. 59).

Podemos indicar que, pelo menos parte desses ensinamentos, já acontecia anteriormente na escola, pois identificamos alguns dos elementos presentes nas salas documentadas em 1893 por meio do registro fotográfico.

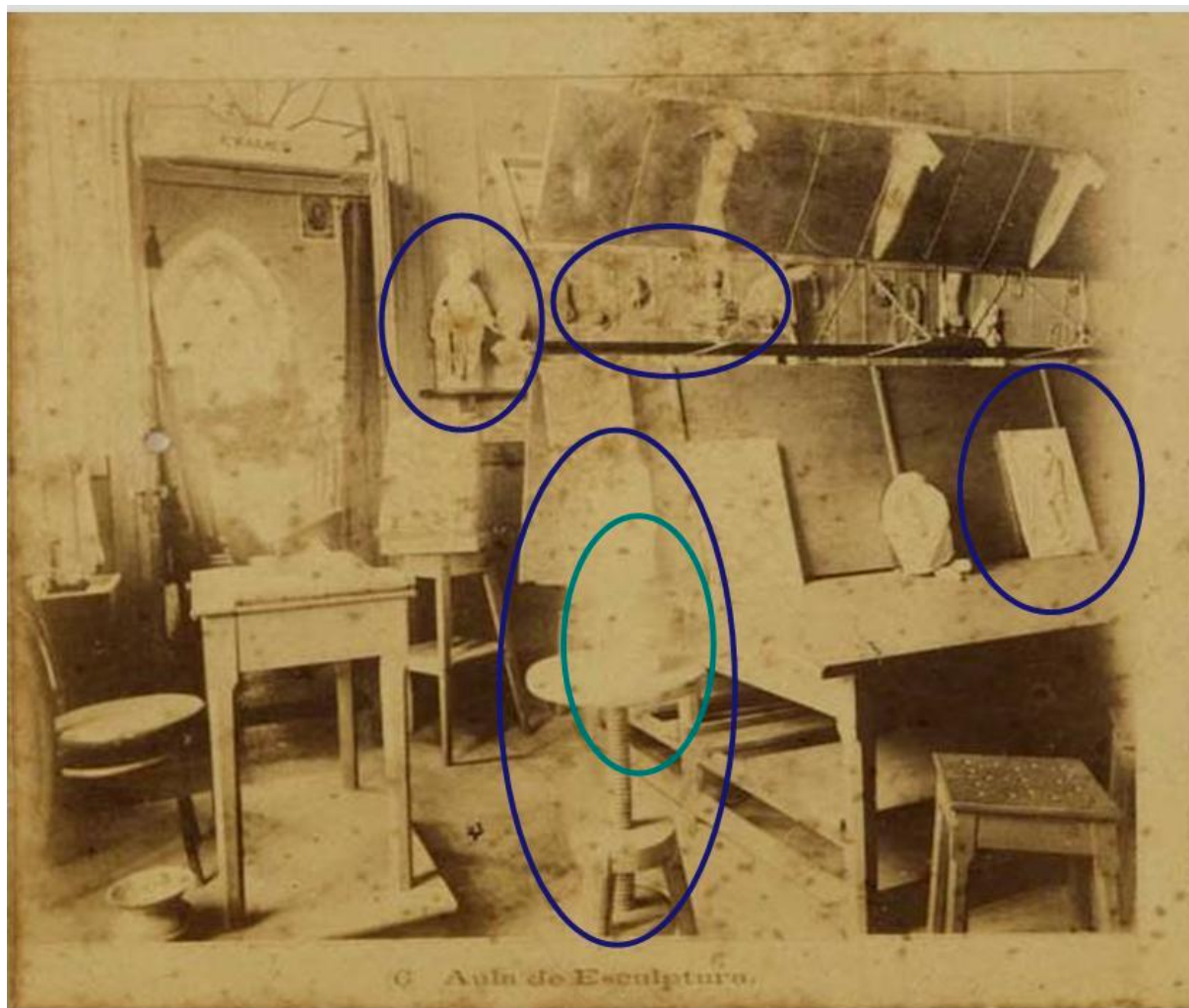


Figura 73 – Aula de Escultura. (Detalhe da fig. 35)

Podemos identificar na fotografia anterior, que foi colocada, de forma centralizada, uma roda de oleiro, também conhecida como torno, elemento bem antigo que permite fazer as peças com argila em formato cilíndrico tais como vasos. Esse equipamento também era utilizado para a elaboração de peças em argila, por permitir que o artista observasse seu trabalho de ângulos diversos.

A falta de definição ocasionada pelo envelhecimento da imagem não permite precisar que elemento que está sobre o torno, mas deduzimos que algum elemento está presente, pois identificamos uma suave sombra projetada, conforme destacado no centro da imagem. Pode-se assim sugerir que há algo, mesmo que seja um elemento apoiado utilizando-o somente como suporte, havendo a intencionalidade de que o elemento fosse mostrado pelo fato de estar bem centralizado. Percebemos sobre a mesa dos alunos alguns moldes de gesso e dois baixos-relevos. Outros

materiais também compõem a cena, mas, devido ao amarelamento da imagem, não foi possível identificá-los com mais precisão.

Borges (1882, p. VIII) mencionou que em ambos os estabelecimentos aos quais se dedicou, como o Ginásio Bahiano e o Colégio Abílio, desenhou nas paredes das aulas as figuras de desenho geométrico, dotou-as de modelos de todos os sólidos, e que esse exemplo deveria ser seguido em todas as escolas e casas de educação.

Assim, relacionamos com as fotografias da Escola de Mariano de Lima, que possuem modelos disponíveis pelas salas, bem como, desenhos nas paredes. A imagem abaixo apresenta um depósito de modelos e materiais para as aulas. Identificamos pelo mínimo 12 estatuetas na prateleira, baixos-relevos, livros, molduras e pequenos quadros, entre outros.



Figura 74 – Exposição de objetos do Depósito. (Detalhe da fig. 35)

Com essa oferta de modelos à disposição e possibilidades diferentes de estudo os alunos estariam mais preparados dentro da sua área de atuação. Na escultura, a escola teve alunos como Benedicto dos Santos¹⁶⁸ já citado anteriormente, João Zaco Paraná¹⁶⁹ e João Turin¹⁷⁰, que se destacaram

¹⁶⁸ Quando o texto de Mariana Coelho foi publicado em 1908 Benedicto dos Santos já havia falecido.

¹⁶⁹ João Zaco Paraná nasceu na Polônia em 1884 e faleceu no Rio de Janeiro em 1961. Foi escultor, pintor, retratista, desenhista e professor. Imigrou com a família para o Brasil em 1887, aprendeu carpintaria com o pai, Miguel Zak, e passou a esculpir santos e utensílios domésticos em madeira. Auxiliado por engenheiros da ferrovia onde seu pai trabalhava como ferreiro, instalou-se em Curitiba, em 1895, a fim de empreender seus estudos. De 1898 a 1901, estudou como bolsista do Governo do Estado do Paraná, na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. Enquanto foi aluno de Mariano de Lima conviveu com João Turin. Entre 1901 e 1902 estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – ENBA. No ano seguinte, com o auxílio do governo paranaense, embarcou para Europa, onde residiu por vários anos. Em 1908 fez uma viagem de estudos aos Estados Unidos. Na Europa, estudou entre os anos de 1903 a 1909 na Academia Real de Belas Artes em Bruxelas (Bélgica), sob a orientação de Charles Van der Stappen diretor da escola da Academia, célebre por incorporar estudos fotográficos à prática compositiva da escultura; e na Escola Superior de Belas Artes de Paris, sob a supervisão de Jules Coutan. Viveu em Paris, onde conheceu Marc Chagall, Constantin Brancusi, Aristide Maillol, Picasso, Amadeo Modigliani, Antoine Bourdelle, Juan Gris e Chain Soutine, mas se manteve ligado aos preceitos da escultura realista. Em 1922, de volta ao Brasil, estabeleceu-se no Rio de Janeiro. Por volta de 1923, realizou O Semeador, encomenda em homenagem à contribuição dos poloneses à cultura brasileira. Na década de 1940, lecionou modelagem na ENBA, Rio de Janeiro, sendo efetivado como professor catedrático em 1949, com a apresentação da tese A Modelagem nas Artes do Desenho. Permanece nessa instituição até 1953. (JOÃO ZACO, 2015).

¹⁷⁰ João Turin nasceu em Morretes em 1880 e faleceu em Curitiba em 1949. Filho de imigrantes italianos, Turin descobriu a escultura ainda menino, de modo singular: recobria pernas, tronco e braços com argila, deixava-a secar e depois a removia, para brincar com os moldes do próprio corpo assim obtidos. Aos nove anos mudou-se com os pais para Curitiba, onde foi sucessivamente ferreiro, marceneiro e torneiro antes de descobrir a verdadeira vocação. Turin foi seminarista e frequentou a Escola de Artes e Indústrias de Mariano de Lima. Também foi presença constante nas passeatas de intelectuais e operários que de tempos em tempos sacudiam as ruas da pacata capital. Em 1905, com bolsa de estudos do Governo do Paraná, João Turin partiu para Bruxelas e se matriculou na Real Academia de Belas Artes, onde já se encontrava o amigo Zaco Paraná, passando a estudar com Pierre-Charles Van der Stappen. Depois de deixar a Real Academia, em 1909, Turin ainda permaneceu cerca de dois anos em Bruxelas, além de visitar a Itália, Holanda, Espanha e Portugal, até se transferir a Paris em fins de 1911. Na capital francesa viveu dez anos, expôs algumas vezes no Salon des Artistes Français, tendo obtido, no ano de 1912, menção honrosa, com “Exílio”. Mas eram tempos de guerra (1917) não havia clientes nem encomendas, muito menos para artistas estrangeiros. Não é de estranhar assim que pouco se saiba dos duros anos parisienses de Turin, durante os quais conheceu, contudo Rodin, Modigliani, Isadora Duncan, Claude Debussy e outras personalidades. Em fins de 1922 o artista retorna ao Brasil e de novo se fixa em Curitiba. Integrado em definitivo ao discreto ambiente artístico-cultural da capital paranaense, João Turin produziu grande número de monumentos, estátuas, bustos, relevos e inclusive pinturas, cerâmicas e ilustrações, destacando-se entre os monumentos os dedicados a Gomes Carneiro (1927, Lapa), Rui Barbosa (1936, Praça Santos Andrade) e à República

nacionalmente e internacionalmente. João Turin foi inclusive, entre os anos de 1895 e 1896 professor-aluno da instituição junto com Alberto Barddal, Polixena Corrêa, Serafina de Freitas Castro, entre outros.

Na exposição realizada na Escola em 1898, a galeria de escultura apresentou 23 trabalhos, dentre os quais 1 estátua, 4 baixos-relevos, 3 bustos e 15 estatuetas. Os restantes compunham peças de ornamentação decorativa de vários estilos (COELHO, 1908, p. 103). Entre os trabalhos expostos, Mariana Coelho destacou os títulos de “Hercules”, “O coração ou a boneca” e “Na guerra e Na paz” (COELHO, 1908, p. 106).

Segundo a autora, a seção de escultura foi a mais prejudicada, pois os trabalhos estavam colocados em um estreito corredor, sem uma posição definida. Mesmo assim, segundo ela, a arrojada formação dos trabalhos ali expostos testemunhava coragem (COELHO, 1908, p. 105).

Coelho comentou que a falta de luz anulava uma boa observação dos trabalhos, principalmente porque só era possível visualizar dois lados apenas dos mesmos, apenas quando é indispensável que a estatuária seja colocada ao centro das galerias de forma a poder ser analisada de todos os lados. Essa queixa sobre a má iluminação apareceu em alguns relatórios e também em notícias, mas não era um problema só da Escola em Curitiba, pois também havia má iluminação nas salas da Academia Imperial de Belas Artes (GALVÃO, 1959, p. 81).

Na época dessa exposição, João Turin já estava dando continuidade aos seus estudos fora da cidade e já havia alcançado prêmios neste gênero (COELHO, 1908, p. 107).

(1938, Praça Tiradentes), os dois últimos em Curitiba. Foi ainda um dos idealizadores em 1923, junto aos pintores João Ghelfi e Lange de Morretes, do chamado estilo paranista de ornamentação arquitetônica, baseado na estilização do pinheiro e de outros elementos da fauna e da flora paranaenses e concretizado em capitéis, ânforas, floreiras e outros objetos utilitários. (JOÃO TURIN, 2015).



Figura 75 – O Anatomista (autor: Zaco Paraná); A Gargalhada (autor: Benedicto do Santos); Dr. Cândido Ferreira de Abreu (autor: Benedicto dos Santos). Curitiba. Esculturas em gesso. Dimensões variadas. Acervo: Museu Paranaense.

As imagens acima são exemplos da produção dos alunos da escola e se diferenciam pela presença ou não de uma base como a que podemos observar na obra intitulada “A Gargalhada”. A presença desse suporte na escultura é uma das semelhanças com as bases feitas desde os escultores da Missão Artística Francesa e seus alunos¹⁷¹. Ainda assim, de modo bem pontual, foi possível perceber algumas das contribuições da Instituição através dessas iniciativas realizadas pelo Estado. Graças à dedicação dos professores e do interesse dos alunos, que aproveitavam o que lhes era oferecido, a Escola foi de fundamental importância no processo de formação de uma geração de artistas em Curitiba. Ela contribuiu igualmente para o incremento de diversas habilidades nos participantes dos cursos, pessoas que, a partir do acesso, adquiriram conhecimentos sobre a arte e a cultura, colocaram em prática os conteúdos trabalhados, provavelmente se apropriaram desse ensino como embasamento a ser aplicado em diversas outras atividades.

¹⁷¹ Podemos citar como exemplos: o busto de D. Pedro I feito por Marc Ferrez em 1826, D. João VI elaborado em 1814 por Leandro Biglioschi e o busto do Conselheiro Antonio Nicolau Tolentino de 1877, feito por Francisco Manuel Chaves Pinheiro.

A seguir, preservando este mesmo formato de análise a partir do panorama do currículo da Instituição, e do diálogo com outras fontes, como fotografias e trabalhos de alunos, abordaremos o processo de ensino-aprendizagem do desenho e da pintura.

2.3 ENTRE LINHAS E TRAÇADOS: OS MÉTODOS PARA O ENSINO DE DESENHO

O desenho era considerado por Bethencourt da Silva (1857, p. 17) um precioso ramo dos conhecimentos humanos, tão necessário a todos os indivíduos quanto a escrita. Para atender a esse e a outros objetivos, a Aula de Desenho e Pintura foi inaugurada, segundo o jornal Gazeta Paranaense, como a pedra fundamental:

[...] é louvável, é patriótica a ideia de apurar essa propensão inata de nossos comprouvianos; porque a educação de artistas não é como se pensa, um luxo de servir de adorno para a educação comum. Não; ela tem sobre nós a dupla influência fisiológica e psicológica; vem apurar os nossos sentidos torná-los aptos e arguciosos para as observações difíceis; vem animar nosso sentimento estético, elevar-nos o espírito, fazer grandes as almas de pequenez mesquinha. (GAZETA Paranaense, 9 jan. 1887, p. 3).

O artista, ainda segundo a Gazeta, além de descobrir as belezas em todas as coisas, também conta grande parte da história da vida das nações. (GAZETA Paranaense, 9 jan. 1887, p. 3). Portanto, as aulas trariam grandes contribuições para a juventude curitibana, auxiliariam no senso estético e na formação humana.

Na cidade, podemos dizer que o desenho era o curso-base oferecido pela escola, pois foi a partir da Aula de Desenho e Pintura, através de seus ensinamentos, que a Instituição iniciou suas atividades. Com a procura dos alunos para matricular-se nos cursos, o crescimento foi algo natural e a instituição ampliou a oferta de cursos, como já tivemos oportunidade de destacar. Contudo, foi possível observar, principalmente por meio dos trabalhos dos alunos, que os conteúdos oferecidos nas cadeiras de desenho eram pré-requisitos para os demais.

Rui Barbosa defendia o método intuitivo ou lições de coisas, que pretendia educar a criança a partir de novos padrões intelectuais. Esse método fundamentava-se em uma nova concepção sobre o conhecimento, que demandava a origem das ideias nos sentidos humanos, formando indivíduos que usassem menos a memória e mais a razão, numa valorização da observação e do julgamento. (SOUZA, 2010, p. 11). Neste caso, o ensino de desenho de observação se aproximava do método intuitivo. Não obstante, não se pode esquecer que o procedimento de desenhar de observação é uma tradição no ensino de arte, tendo estado presente no aprendizado de artistas em diversos períodos da história.

Para o autor de manuais de desenho Abílio César Borges, desenho era “coisa singular! Não há menino que não tente desenhar as ideias que lhe passam pelo tenro cérebro”. Para ele, as ideias são rabiscadas ingenuamente e atestam uma tendência real e uma necessidade natural do indivíduo. A educação deveria desenvolver isso ao invés de sufocar mas, infelizmente, isso era o que acontecia na maior parte dos casos (BORGES, 1882, p. XII). Portanto, ele fazia aqui uma crítica aos métodos aplicados no ensino de desenho que restringiam os alunos.

Segundo Borges, o desenho era um meio de expor uma ideia de forma clara e precisa, porque chega ao espírito falando aos olhos. Muitas vezes uma longa explicação não alcançaria a compreensão perfeitamente, e o desenho poderia facilitar o entendimento diante de uma figura, ainda que toscamente feita (BORGES, 1882, p. XII). E que, por meio de um ensino geral da arte do desenho abrem-se duas estradas: uma que favorece o desenvolvimento do gosto e da habilidade artística, a outra, que torna o povo capaz de apreciar o belo em suas formas diversas. (BORGES, 1882, p. XVII).

Tomamos agora como análise os Cursos de Desenho e Pintura, partindo das matérias contempladas, identificando como ocorria esse processo de aprofundamento do desenho para a pintura. No quadro abaixo reproduzimos novamente um detalhe do Quadro Sinóptico da Escola apresentado no Relatório de 1896, e nele elencamos os cursos oferecidos pela instituição, os conteúdos específicos trabalhados em cada um deles, acrescentados dos horários das aulas. (LIMA, 1896).

C – Curso de Desenho, etc.	Dias e horários	G – Curso de Pintura	Dias e horários
Desenho linear	2 ^a , 4 ^a e 6 ^a das 6h ½ às 8h ½ da noite	Anatomia e Fisiologia	3 ^a , 5 ^a e sábado das 5h às 6h da tarde
Desenho de figura e de ornato	3 ^a , 5 ^a e sábado das 6h ½ às 8h ½ da noite	Desenho(modelo vivo)	3 ^a , 5 ^a e sábado das 2h às 4h da tarde
Perspectiva	4 ^a e 5 ^a das 7h às 8h ½ da noite	Desenho a 'pastel'	Todos os dias das 11h às 2hs da tarde
História Natural	3 ^a e sábado das 7h às 8h da noite	Desenho de figura a óleo, 'pastel' etc.	Todos os dias das 11h às 2hs da tarde
Física e Química Mitologia Arqueologia	Sem horário definido	Pintura de flores a óleo e aquarela	Todos os dias das 11h às 2hs da tarde
História das Artes e Estética	5 ^a das 6h ½ às 7h ½ da noite	Pintura de paisagens a óleo e aquarela	Todos os dias das 11h às 2hs da tarde

Quadro 5 – Detalhe dos cursos de Desenho e Pintura do Quadro Sinóptico da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. (LIMA, 1896).

Como podemos observar, as aulas eram oferecidas em horários variados. As cadeiras do curso de desenho se davam no período noturno, possibilitando a assim a matrícula de estudantes que trabalhavam durante o dia.

Em 1895, o Curso de Desenho era frequentado por 97 alunos e 49 alunas, totalizando 146 matriculados. A grade disponibilizava dez horários que contemplavam 5 cadeiras distintas. Dentre elas, somente duas aulas ocorriam simultaneamente, as demais sempre em dias e horários diferentes. (LIMA, 1896). Nas quintas-feiras coincidia somente o horário de Desenho de figura e de ornato das seis e meia da tarde até as oito e meia da noite com História das Artes e Estética, que, por sua vez, ocorria das seis e meia às sete e meia da noite. Não foram encontrados dados ou listas deste período que pudessem esclarecer se os alunos poderiam fazer só um dos horários ofertados, ou poderiam frequentar cada cadeira em mais de um horário para aprofundar seus conhecimentos.

Quando as aulas iniciaram, devido ao horário ofertado, Mariano de Lima fez uma solicitação ao governo, através de ofício, de lampiões para as aulas noturnas, e explicou que estes eram fundamentais para dar forma e volume aos objetos representados. Junto, encaminhou inclusive o cálculo das despesas semanais com

essa iluminação. Ainda como forma de reforçar seu discurso, dizia que esse serviço prestado à mocidade paranaense contribuiria com o progresso. (PROVÍNCIA..., 1886, p. 71).

A seguir podemos observar o detalhe de uma fotografia que apresenta uma sequência de lampiões junto com uma série de outras ferramentas e utensílios dentro de uma sala identificada como a portaria e zeladoria da Escola. Isso nos indica que, em parte, as reivindicações de Mariano de Lima foram sendo atendidas ao longo do tempo, principalmente nos primeiros anos, quando ainda não havia luz elétrica, pois há outras fotografias, como a Figura 80, que já apresenta lustres sobre as mesas de desenho.

Ao observar esse ambiente, cuja parede não chega ao teto, tem-se, portanto, a impressão de que essa “divisória” foi adaptada no interior da escola, para assim se obter um lugar para guardar esses utensílios, principalmente por serem materiais mais perigosos, como a tesoura de jardinagem e demais ferramentas espalhadas, bem como os próprios lampiões, que deveriam ficar menos acessíveis e sob a responsabilidade do zelador. As escolas desse período possuíam poucas divisões em seu espaço interno, e esta, como se tratava de uma escola específica, que oferecia diversos cursos, necessitava de maior número de ambientes.



Figura 76 – Detalhe da Portaria e zeladoria da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890].
Fotografia, p&b. 16,5x12 cm.
Acervo: Museu Paranaense.

Ao divulgar amplamente as aulas noturnas, tanto nessas correspondências com o governo quanto nos jornais, Mariano de Lima nos forneceu indícios metodológicos do seu ensino, principalmente ao mencionar o que considerava indispensável para o estudo das projeções decorrentes da luminosidade:

Também devo justificar o motivo porque escolhi horas de noite para as lições aos alunos. Esse motivo é a necessidade de, com a luz artificial, ter o professor de dar demonstrações práticas sobre a maior ou menor intensidade de luz e projeções por ela produzidas e portanto facilitar ao aluno o estudo do natural. (LIMA, 04 mar. 1888).

Podemos tencionar que nesse exposto, as intenções de Mariano de Lima nos suscitam duas reflexões, queria ele oportunizar de fato as demonstrações práticas sobre a intensidade da luz e utilizar dessa luminosidade artificial fixa, diferente da luz natural que vai se modificando, para registrar projeções de sombra dos objetos ou, muito provavelmente, também facilitar a oportunidade de jovens trabalhadores na participação das aulas, visto que estes somente teriam disponibilidade de tempo no período noturno.

Fazendo uma breve reflexão sobre o programa de ensino apresentado na AIBA, Porto-Alegre indicou que para uma aula destinada ao estudo e representação por meio do desenho, era natural que seu ensino deveria começasse de um modo elementar e gradativo até alcançar o ponto desejado (GALVÃO, 1959, p. 51).

Diante disso, para realizar essas representações, fazemos coro às considerações de Porto-Alegre, bem como com as de Borges de que eram necessários conhecimentos em vários aspectos do ensino de desenho para o aprendizado. Conforme o quadro da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, identificamos que a primeira aula ofertada era a de desenho linear, ofertada três vezes por semana, com duração de duas horas. Segundo Abílio César Borges (1882, p. 1) o desenho linear, também chamado de geométrico, é “a arte de representar por meio de linhas os contornos das superfícies e dos corpos”. Ele divide-se em: Desenho linear de figuras planas e de sólidos. Em seu manual indica que o primeiro trata da representação das figuras das superfícies planas e o segundo trata da representação das formas ou das figuras dos corpos no espaço (BORGES, 1882, p. 1).

O desenho geométrico, segundo Borges, era ferramenta de utilidade tão geral que deveria fazer parte do ensino público em todos os graus. Considerava-a indispensável ao engenheiro e ao arquiteto como ao artista e ao operário; útil ao homem do mundo, pelo menos aquele que não quer ser completamente estranho ao desenvolvimento industrial de seu tempo. (BORGES, 1882, p. XII).

O autor ainda considerava que essa disciplina era fácil de ensinar e de aprender e, por isso, de incontestável necessidade para os progressos gerais de um povo. (BORGES, 1882, p. IX). Abaixo podemos notar os exemplos e as definições sobre pontos e linhas utilizados por Borges auxiliam no embasamento para realizar com linhas as representações das figuras e dos corpos.

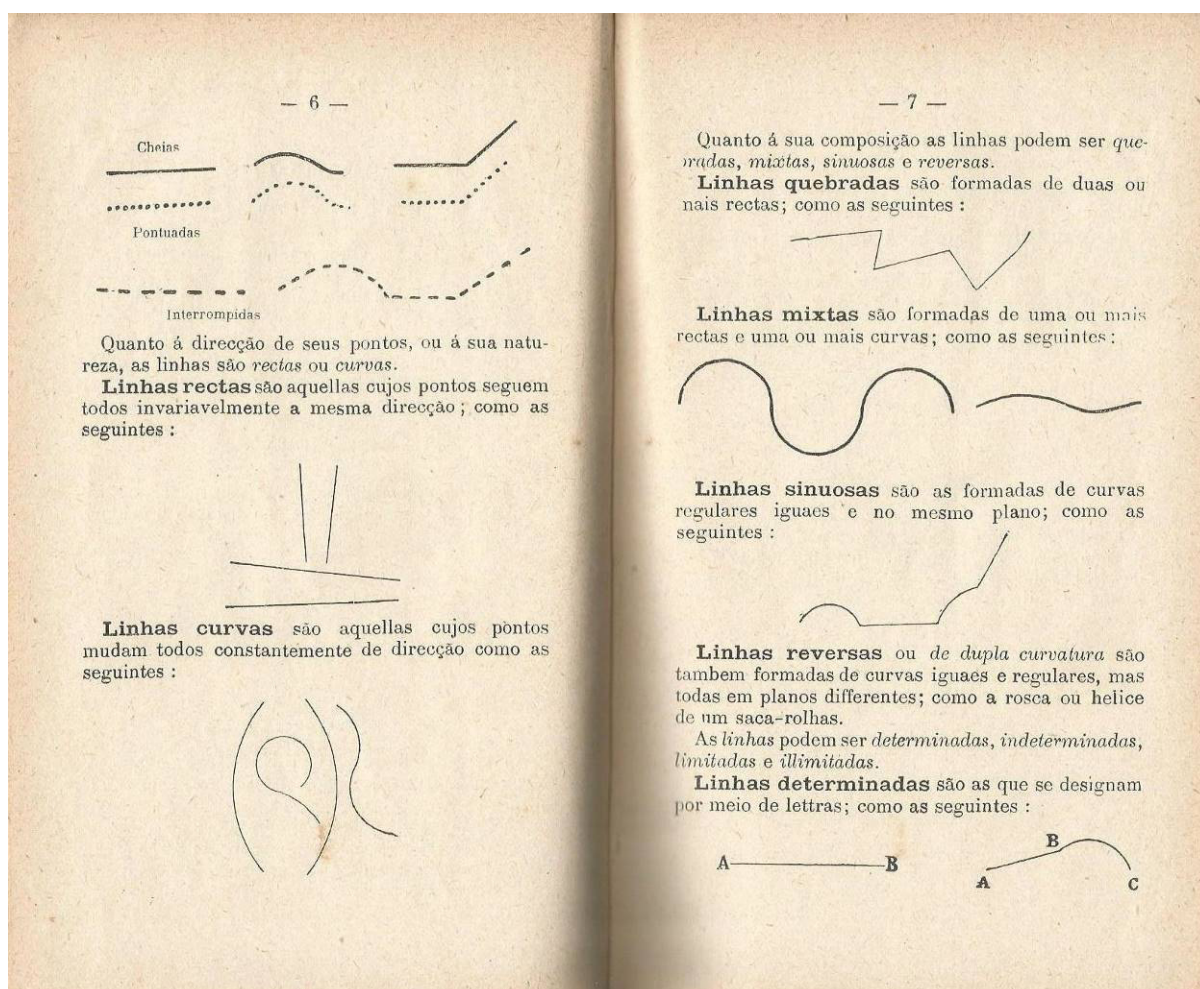


Figura 77 – Pontos e Linhas. Detalhe do livro Geometria prática popular – Capítulo 1 – De ponto e das linhas em geral. (BORGES, 1882, p. 6–7).

O detalhe acima mencionado foi utilizado como orientação e exemplo para exercícios elementares e pertence ao conteúdo do desenho linear geométrico.

Importante ponto de partida para qualquer aluno que tivesse interesse em seguir a pintura, a escultura, a arquitetura, a serralheria mecânica, enfim qualquer que tivesse que seguir belas-artes ou mesmo artes acessórias (ofícios), e não poderia dispensar tal estudo. (GAZETA Paranaense, 30 set. 1887, p. 1).

Com o objetivo de conquistar melhorias para a escola, Mariano de Lima escreveu ao Presidente da Província solicitando que este entrasse em contato com o diretor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Seu desejo era dotar suas aulas do 1º ano com 100 (quadros-modelos) pranchas que fossem divididas em 3 classes: Figuras, Ornatos e Desenho Linear. (PROVÍNCIA do Paraná, 1886, p. 68).

Compreendemos, portanto, que essas pranchas-modelos seriam utilizadas com os alunos iniciantes para que aprendessem através do estudo de desenho linear, já apresentado acima, da cópia de figuras e da cópia de elementos decorativos.



Figura 78 – Desenho de Ornato, [189-?].¹⁷²

¹⁷² In: DIAS, 2008.

Conforme a figura acima, que é um exemplo do ensino de desenho nas Escolas Normais Oficiais de Minas Gerais (DIAS, 2008, p. 1), os ornatos representam estudos feitos com elementos que indicam volumes, referências orgânicas, ornamentações com fim decorativo e que eram utilizadas como parte do aprendizado para futuras composições a partir destes elementos, tanto em duas dimensões como tridimensionalmente.

Já o desenho de figuras pode partir da ligação de pontos e linhas estruturando formas geométricas planas, representadas de modo proporcional. Podemos observar na imagem a seguir que, vencida essa etapa de representação das formas geométricas, as figuras passam a ser representadas tridimensionalmente, conforme o manual de Borges (1882), e seguem modelos de representação tridimensionais que têm como base esses prismas retangulares, quadrados e hexagonais, entre outros.

Para tanto, conforme o método intuitivo, a proposta partia do estudo da geometria, incluindo o estudo da perspectiva, da luz e sombra, do espaço e da linha. Para isso, eram utilizados modelos de gesso, estampas e objetos. (DIAS, 2008, p.1).

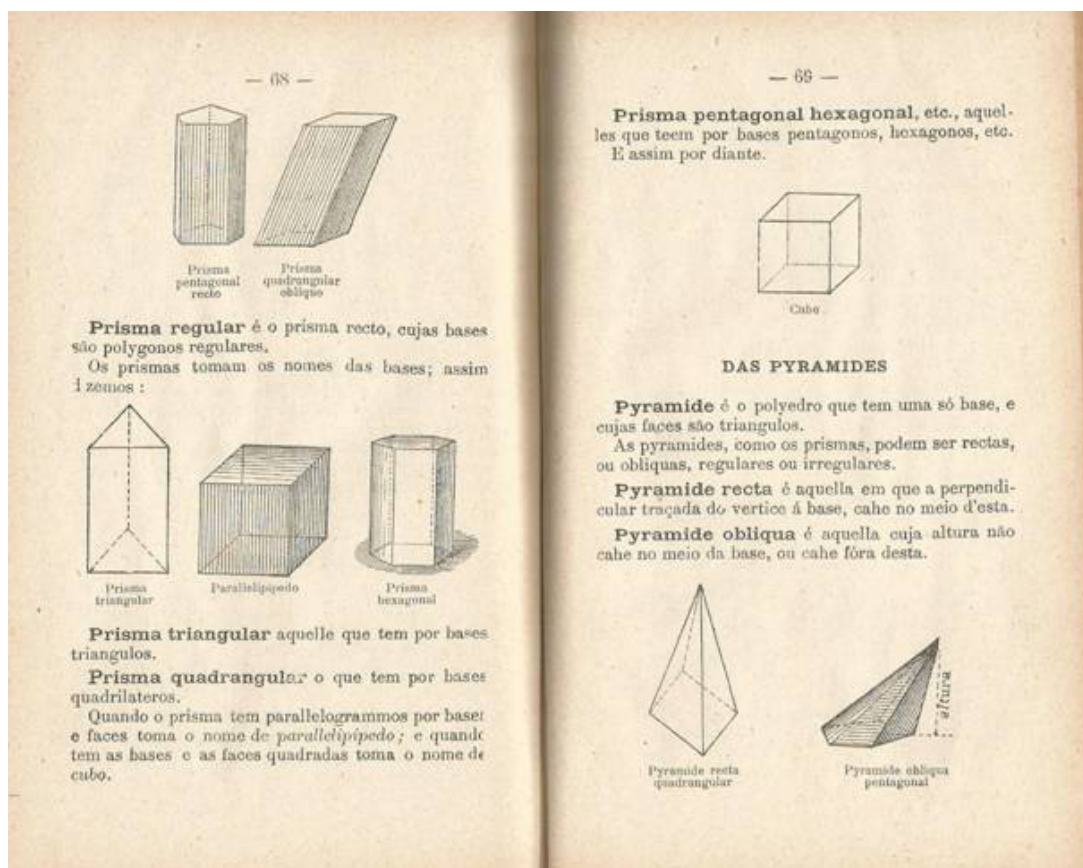


Figura 79 – BORGES, Abílio César. Detalhe do livro Geometria prática popular, 1882.

Isto posto, fazendo um comparativo entre metodologias de ensino de desenho no mesmo período, identificamos que, no livro de Borges (1882), havia a orientação de estudos da geometria de modo teórico, por se tratar de um manual, e que por meio da reprodução dos exemplos gráficos, que ilustravam o texto, ao longo da explanação do conteúdo, bem como da reflexão sobre as perguntas ao final de cada capítulo, o aluno fixava seus conhecimentos. Tanto isso foi possível, que Borges recebeu uma carta em 1879 de André Rebouças, que, entre elogios sobre o livro, escreveu que seu sobrinho Andrézinho, com muito entusiasmo fez, os exercícios de desenho linear em uma lousa. (BORGES, 1882, p. XIX).

Já na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná percebemos que o ensino promovia esse desenvolvimento de modo prático, com a orientação do docente durante a produção. Não se tem registros fotográficos que contemplem momentos de explanação teórica.

É importante lembrar que as fotografias possuem um amplo potencial de informação, mas, como advertiu Kossoy (2001, p. 78), as imagens não substituem a realidade como se deu no passado, só trazem fragmentos, pois a seleção apresentada possui uma organização estética e ideológica.

Percebemos através da fotografia que os temas eram desenvolvidos simultaneamente e, lado a lado, alunas desenhavam modelos diferentes, isto indicando que poderiam estar em diferentes níveis de aprendizagem. A fotografia a seguir nos permite identificar modelos diferentes, alguns dos quais destacaremos adiante.



Figura 80 – Aula de Desenho. [c. 1890]. Fotografia, p&b. 28x22 cm.
Acervo: Museu Paranaense.

Na imagem acima, o que nos chamou a atenção primeiramente foi a composição de sólidos geométricos organizados bem ao centro da mesa, localizada quase ao centro da fotografia, em um posicionamento de destaque.

Nessa composição estão dispostos poliedros, dentre eles prismas retos e oblíquos, cilindros, entre outros, sendo representados pelas alunas sentadas diante deles. Os mesmos, podem ser de madeira ou, mais provavelmente, pela coloração, feitos de gesso, e possibilitavam para as alunas a representação de suas formas com maior contraste de claro e escuro, sombras entre as figuras determinando os espaços vazios, bem como permitiam também o estudo do reflexo produzido na mesa onde estavam apoiados. No detalhe abaixo, pode-se observar com mais proximidade essa composição.



Figura 81 – Composição dos sólidos geométricos (Detalhe da fig. 80)

Diante de outros modelos, as alunas realizavam estudos que dependiam do domínio de várias técnicas, entre elas, o lápis foi utilizado para a representação da composição de sobreposição de objetos, como por exemplo, livros (Figura 82), onde a aluna exercitava o claro e escuro na representação do volume.

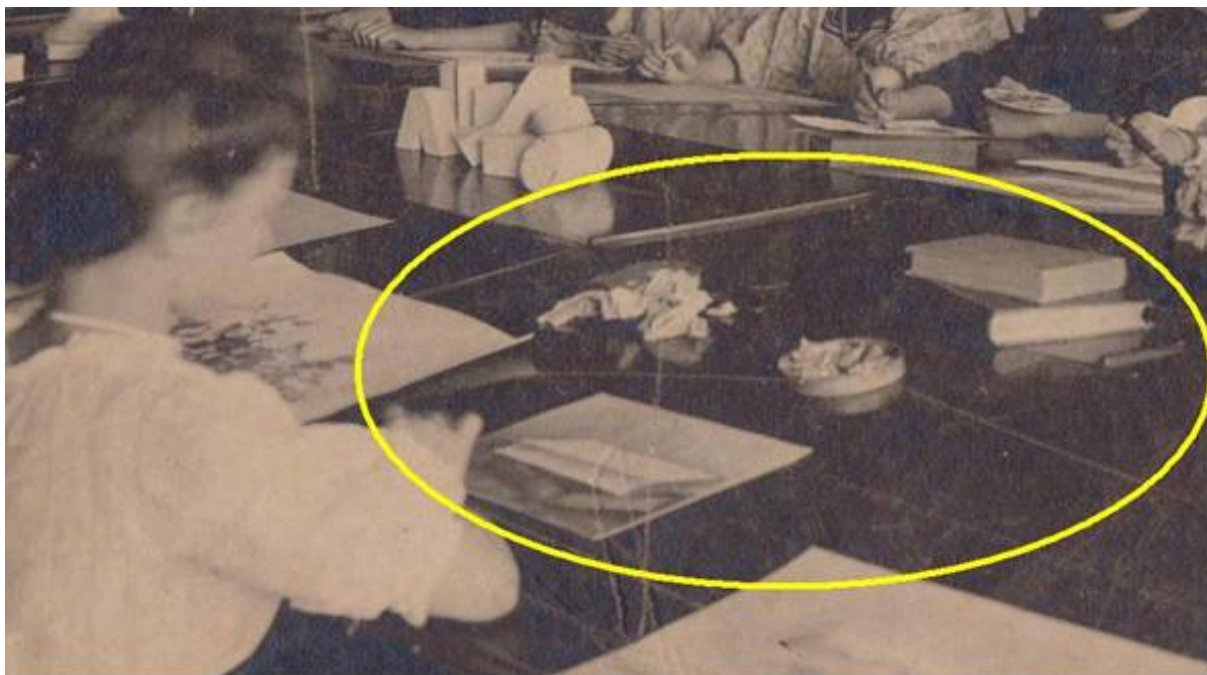


Figura 82 – Destaque para desenho de livros. (Detalhe da fig. 80)

Vale ressaltar que o ponto de vista da aluna permitia a observação dos livros posicionados em diagonal, sobrepostos, necessitando do conhecimento prévio em perspectiva para representar o volume e a profundidade dos mesmos. Já na imagem abaixo, podemos perceber que outras alunas observam elementos naturais como as flores em vasos e castiçais, explorando, portanto, a observação da natureza-morta representando provavelmente através da técnica da aquarela¹⁷³.

¹⁷³ Termo aplicado às tintas em que o pigmento é misturado a um veículo (geralmente a goma arábica) solúvel em água. A tinta a água tem sido usada em muitos lugares e desde muito tempo atrás como nos papiros do Egito Antigo. Na aquarela, que tem natureza transparente, o que determina a claridade do tom é a maior ou menor diluição do pigmento em água. (CHILVERS, 2001, p. 25).



Figura 83 – Pintura com aquarela. (Detalhe da fig. 80)

Cientes de que o curso de aquarela estava no programa do curso de pintura, entendemos que a exploração técnica poderia ocorrer, conforme o objetivo proposto para a representação de determinada figura, mesmo no curso de desenho. O uso da aquarela era considerado por Porto-Alegre como um método útil, um exercício intermediário entre o lápis e a palheta, uma experiência com o pincel que seria feita inicialmente por meio da monocromia, para que o aluno pudesse dominar os valores do claro escuro. Depois dela, viria a aquarela colorida, antes da execução com a tinta óleo. (GALVÃO, 1959, p. 52–53).

Quando visitou a exposição da escola, em 1898, Mariana Coelho declarou que a seção de aquarelas, gênero considerado por ela difícil e ingrato, teve, em parte, a infelicidade de não ter os trabalhos executados em papel apropriado. Segundo ela, algo para se lamentar, pois as que estavam em papel poroso e de pouca gama não produziram o efeito esperado para tal especialidade. (COELHO, 1908, p. 105). Isso se deu, provavelmente porque a escola nem sempre tinha tantos materiais de qualidade disponíveis e às vezes podia ser necessária a utilização de materiais mais simples para a execução de exercícios dos alunos.

Compreendemos que o conhecimento sobre os elementos da cultura escolar nos auxilia na compreensão dos processos de ensino e condicionam as práticas. Para que todos esses métodos e procedimentos fossem colocados em prática, era necessário um local que atendesse às necessidades didáticas.

Essa foi uma das principais reivindicações de Lima desde o início: o pedido de materiais e principalmente de mobiliário adequado. A sala do Instituto Paranaense, cedida para a Aula de Desenho e Pintura, necessitava de adequações para que pudesse ser utilizada. Em 1º de outubro de 1886, Mariano de Lima comunicou ao presidente da Província que a mobília disponibilizada já era insuficiente para o número de alunos matriculados, que já chegava a 33 (PROVÍNCIA..., 1886, p. 6)¹⁷⁴. Logo em seguida, em 06 de outubro, houve o adiamento da inauguração da aula para 04 de novembro, pois se estava aguardando a mobília sob medida (PROVÍNCIA..., 1886, p. 52). Mariano de Lima insistia na solicitação destes materiais específicos, pois os ambientes de ensino de arte necessitavam de cavaletes¹⁷⁵, pranchetas ou mesas com inclinação, que permitiriam aos estudantes um maior conforto para a realização de seus trabalhos. Era uma mobília especial e foi feita sob a responsabilidade de Mariano de Lima em 1887. (A ARTE, 1895, p. 87). O mobiliário difere das mesas e cadeiras convencionais do ensino regular, pois precisava ser adequado para um bom desenvolvimento técnico, devendo oportunizar aos alunos mais conforto para o manuseio de materiais e das ferramentas que fossem necessárias. É importante destacar que, em geral, esses materiais específicos eram mais caros e representavam uma diferenciação dessa escola diante das demais.

Alguns anos mais tarde, em 1893, como vimos em fotos anteriores, a escola já estava mais estruturada, contando com mobiliário mais adequado, e apresentava essas mesmas mesas que estamos analisando nas últimas fotografias, que mostra uma aula dedicada ao público feminino. Essas mesas, conforme a posição e a nitidez da imagem, nos permitem perceber bem a inclinação para ambos os lados, proporcionando uma melhor visualização do modelo, que ficava localizado ao centro

¹⁷⁴ (PROVÍNCIA do Paraná, 1886, p. 6, Ap. 787).

¹⁷⁵ Cavalete é o suporte para uma pintura durante sua execução. Os cavaletes leves e dobráveis só começaram a ser produzidos nos séculos XVIII e XIX, quando os pintores criaram o hábito de trabalhar ao ar livre. O cavalete de estúdio, invenção do século XIX, é uma pesada peça de mobiliário que desliza sobre rodas ou roldanas e que servia para impressionar os clientes retratistas. O cavalete de três pés, com apoios, é o modelo que ainda usamos hoje. O pintor a óleo necessita de um cavalete que sustente sua tela numa posição quase vertical, ou ligeiramente inclinada para frente, evitando assim o reflexo provocado pela tinta ainda úmida. O termo 'pintura de cavaletes' é aplicado a qualquer pintura pequena o suficientemente para ter sido pintada num cavalete comum. (CHILVERS, 2001, p. 105).

e mais alto. Deste modo, a folha de papel para desenhar ficava levemente inclinada, evitando distorções de proporção e deixando a representação mais próxima das proporções do objeto representado. Nessa imagem, podemos perceber que a representação foi feita a partir da observação direta do modelo, o mesmo podendo ser visto por alunas de ambos os lados da mesa. No detalhe, foram destacados três bustos de gesso dispostos sobre as mesas.



Figura 84 – Destaque para os modelos de gesso. (Detalhe da fig. 80)

Como já dissemos, a representação a partir dos bustos de gesso e pequenas estatuetas era uma prática na escola. Em geral, nas escolas de arte essas cópias eram baseadas em originais gregos e romanos para desenvolver o estudo a partir dos modelos clássicos.

Desde a inauguração da escola, Mariano de Lima sempre teve dificuldades na compra de novos modelos, e como já dissemos, solicitava doações. Fazia-o através de correspondências e ofícios ao governo, utilizando-se de discursos e estratégias para a concretização de seu projeto e ampliação de suas aulas. No final de 1887, para fazer essas aquisições, resolveu organizar uma *soirré* artística no Teatro São Theodoro, conseguindo uma orquestra para se apresentar e realizando uma exposição de 40 trabalhos de diversos gêneros de alunos da escola. Entre os alunos¹⁷⁶ que concorreram com trabalhos para a mostra, destacamos: D.D. Anna Pereira, Anna Ribeiro, Balbina Loyola Pinho, Castorina Ramirez, Maria Rosa Gomes Costa, Francisca Candida Munhoz, Olympia da Costa Netto, Rachel Munhoz e os

¹⁷⁶ Entre os alunos podemos encontrar Francisca Munhoz e sua irmã Rachel Cesarina Munhoz. Erven (2012) faz referência a outros dois irmãos de Francisca Munhoz que também foram alunos de Mariano de Lima, Olívia Narcisa Munhoz e Raul Munhoz.

Srs. Arthur Loyola Pinho, Aristides Loyola Pinho, Benedicto Vianna, Canrobert Costa, Francisco Valle Guimarães e Manoel Asevedo S. Netto. Uma segunda exposição contou com outros alunos, dentre eles: D.D. Ayde Carneiro, Lavínia Nóbrega de França, Maria José Pinheiro e o Sr. Joaquim Miró. Lima promoveu outros eventos desses com o mesmo propósito. (A ARTE, 1887, p. 2).

Lima publicou no periódico *A Arte* (04 mar. 1888, p. 3) uma lista de materiais considerados indispensáveis para o funcionamento dos cursos da Escola de Desenho e Pintura, os quais dividiu em elementares e superiores. Esse pedido foi feito na mesma seção que apresentou um relatório do movimento de alunos e outras necessidades da escola. Ele mencionou que se seu pedido fosse atendido, haveria um grande auxílio com os meios e a Escola poderia ser transformada pouco a pouco em Liceu. Explicava ainda que esse empenho deveria ser feito por todos os paranaenses, dividindo as responsabilidades do sucesso da escola e do aprendizado dos jovens. Na lista constava:

CURSO ELEMENTAR

300 ou 400 figuras outras (estampas).

CURSO SUPERIOR

3 ou 4 bustos [em gesso].

4 estatuetas, diversos tamanhos e posições.

2 estatuas [ao menos] de homem e mulher.

(A ARTE, 04 mar 1888, p. 3)

Além do grande número de estampas nessa lista de pedidos constam modelos de bustos e estátuas de diversos tamanhos e posições. Essa divisão por categorias, indica os níveis de desenvolvimento dos alunos e sugere metodologias diferenciadas de ensino. A grande quantidade de figuras solicitada dá a entender que os alunos necessitavam de uma grande variedade de exemplos, e depois de praticar muitos exercícios baseados nessas imagens estariam aptos para avançar no curso. O grau de complexidade na representação dos modelos ia caminhando da referência em modelos bidimensionais à tridimensionalidade.

Identificamos nessa organização um paralelo com as escolas do Rio de Janeiro, mas é importante mencionar que uma divisão semelhante já ocorria nos tempos da Academia de Paris. Segundo, era prescrito no regulamento do ano de 1663, nenhum aluno era admitido como estudante na academia sem apresentar um

certificado fornecido por seu mestre. Também os cursos da academia eram divididos em dois níveis: a classe elementar e a classe adiantada. Na classe elementar os alunos tinham de fazer cópias de desenhos dos professores e no segundo caso, as aulas se concentravam no desenho com modelo-vivo. Diferentemente da Escola de Belas Artes de Mariano de Lima, que já indicava também o material utilizado, segundo Pevsner não se sabe ao certo se os desenhos com modelos de gesso e a partir de originais de esculturas clássicas faziam parte do currículo da classe elementar ou da classe adiantada. Porém, a existência dos mesmos foi comprovada em documentos e gravuras da época, conforme podemos observar na gravura abaixo (PEVSNER, 2005, p. 148).



Figura 85 – COCHIN, C. N. *Programa de ensino de arte na França do século XVIII, 1763*. Gravura.
Fonte: PEVSNER, 2005.

Essa figura representa uma sequência de encaminhamentos de ensino como, por exemplo, a cópia a partir de um desenho representado à esquerda. Ao fundo desse conjunto destacamos partes do corpo pendurados nas paredes como demonstração de que aquela era uma parte do processo de aprendizado da representação da figura humana. Já o grupo localizado ao centro da imagem, realiza desenhos de observação a partir de um único modelo de gesso, desenhos a partir de modelo vivo, como podemos observar à direita, onde um grupo de pessoas está rodeando a figura humana em destaque. Também, à direita, observamos um aluno

representando uma escultura praticamente em tamanho natural. Esses métodos faziam parte do percurso, estando presentes nas práticas de ensino de arte daquela época até o século XIX.

Em 1895, encontramos no Quadro Sinóptico dados que indicavam que o volume de trabalhos produzidos na aula de desenho era grande, totalizando 5.519 trabalhos. Destes, 3.751 trabalhos, grande parte foi considerada rudimentar. Em nível primário foram feitos 394 trabalhos, em nível secundário, 1.363 trabalhos e considerados superiores, 11 trabalhos.

Diante desses números, podemos considerar que a Instituição poderia ter um número bem maior de alunos iniciantes, motivo pelo qual era solicitada uma grande produção de estudos para o aprimoramento. Por outro lado, apontamos que outra possibilidade era que o grau de exigência que a escola tinha diante dos trabalhos era alto para que esses fossem considerados superiores.

As aulas, como já dissemos, eram gratuitas e os materiais eram fornecidos aos alunos, portanto, todos estes trabalhos realizados na Escola estavam diretamente ligados às despesas feitas pela direção. Conforme uma das listas de compras da escola, na qual constavam diversos materiais para vários cursos e os respectivos valores pagos por eles, destacamos:

A Dias da Costa – tintas que comprou no Rio	62\$000
A Ernesto de Campos Lima – objetos desenho, etc	97\$800
A Rômulo Cumplido – Tintas e vernizes que comprou no Rio.....	100\$000
A Alfredo Hoffmann & Comp. – papéis diversos para desenho, música pintura, etc.;	
impressos etc.	2:944\$880
Ao Grande Hotel – carros para alunas em noites de tempestades inesperadas	
e nas ocasiões de coros na Catedral	70\$000
A' Livraria Popular – livros compêndios	8\$000
A diversos – Camélias para estudo	3\$200
A' antiga Casa L. Dewild do Rio – telas etc.	214\$6000
A Alfredo Hoffmann & Comp. – cadernos para desenho	280\$000

Quadro 6 – Conta corrente do ano financeiro de 1º de julho de 1895 até 30 de junho de 1896, extraído do livro – J – Caixa Nº 3. (LIMA, 1896, p. 14).

Essa lista indica que alguns dos materiais adquiridos pela escola eram utilizados em benefício dos alunos. Eram providenciados materiais específicos para as aulas, desde papéis para desenho e música, cadernos, tintas compradas no Rio

de Janeiro até as flores para a realização de estudos do natural. Especificamente, nesta lista, foram compradas camélias, flores estas que podem ter sido as mesmas utilizadas para as aulas de aquarela, na Figura 83. Constam também, nessa listagem, despesas com locações de veículos para transporte das alunas. Item que, claro, não se tratava de material de consumo, mas sim da contratação de um serviço que denotava uma preocupação e zelo e com o corpo discente da escola. Conforme especificado na própria listagem, os carros eram locados em duas situações, para transportar as alunas em dias de evento como as apresentações do coral na Catedral de Curitiba e também no retorno das aulas noturnas, quando ocorriam fortes chuvas inesperadas.

Em outra lista, foram mencionados materiais fornecidos pela Escola Nacional de Belas Artes, da qual constavam 98 modelos, de clássicos até de arquitetura, e também vários tipos de papéis, dentre eles: 1 modelo do natural (pintura a óleo); 2 quadros clássicos (pintura a óleo); 23 modelos para desenho de figura; 17 modelos de ornatos; 55 modelos de arquitetura. E mais 13 folhas de papel tela; 12 cartões de papel para *dous crayons*; 20 cartões duplos (pequenos); 12 folhas de papel *inglez* para *dous crayons*; 70 folhas de papel *inglez* branco; 20 cartões para *dous crayons*; 112 folhas de papel *garde man*. (RAPOSO, julho de 1889). A quantidade fornecida, em comparação com o número de trabalhos realizados justifica a necessidade constante de pedidos e de compras de materiais.

A partir de 1902, momento em que Maria da Conceição Aguiar de Lima assume a direção da Instituição, como já vimos anteriormente, muitas mudanças passaram a ocorrer na Escola, principalmente na organização da grade curricular, mas o curso de desenho continuou sendo ofertado. Dentre as mudanças, é perceptível que a proposta de uma escola exclusiva para o público feminino, voltada à profissionalização, se delineava há algum tempo.

Neste período identificamos que houve uma maior escassez de fontes, como correspondências oficiais, notícias nos jornais, entre outros, o que pode denotar a diminuição no apoio que a escola vinha recebendo depois da saída de seu fundador.

De qualquer forma, a figura a seguir nos indica uma aula de desenho a partir da observação de modelos de gesso.

Segundo a leitura de Freitas (2011, p. 78) a composição desta imagem, datada de 1916, tem caráter de disciplina e organização, tal qual era a própria natureza atividade que exigia atenção e concentração na execução do desenho.

Porém, é sempre necessário levar em consideração o contexto de produção da imagem, que no período demandava que se posasse para as fotografias.

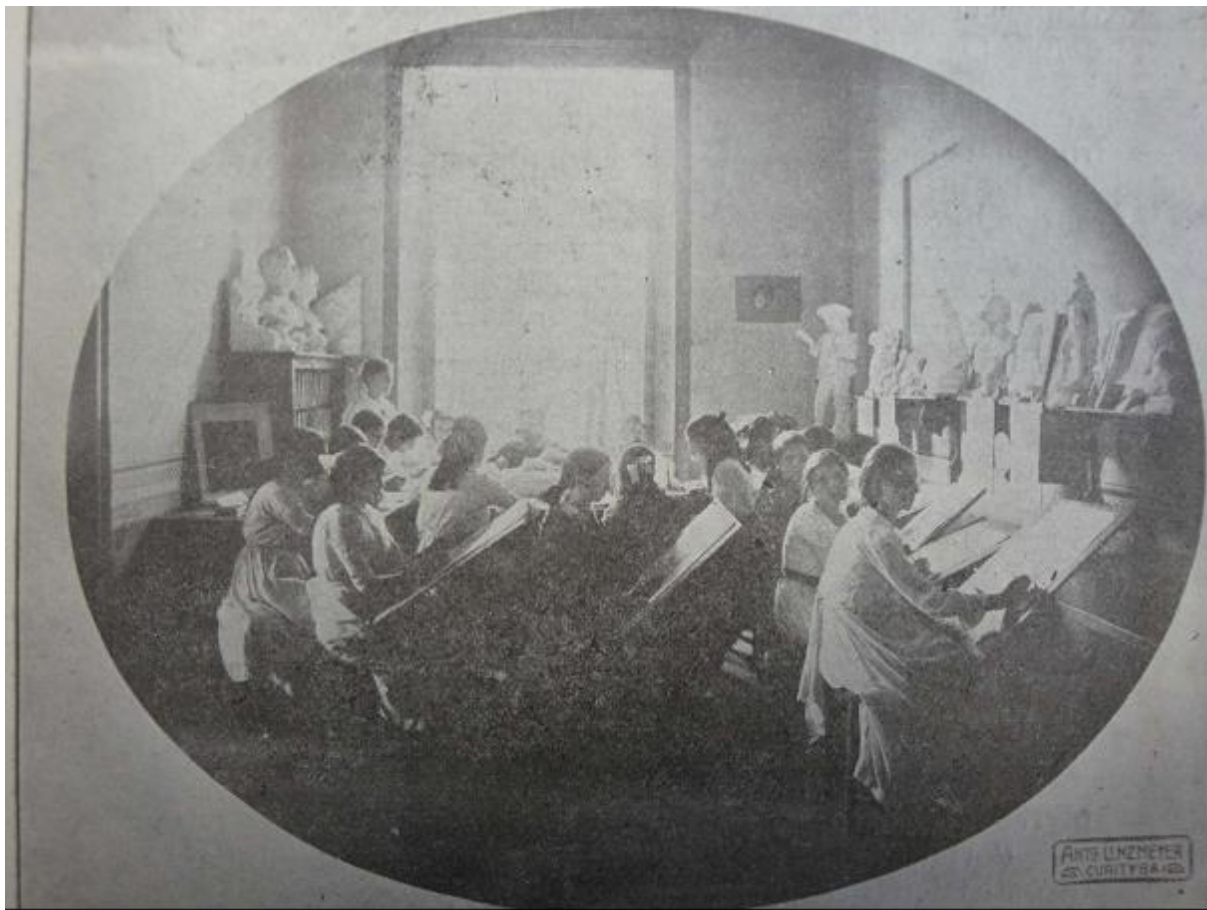


Figura 86 – *Aula de desenho da Escola Profissional Feminina de Curitiba, 1916. Fotografia.*
Fonte: FREITAS (2011, p. 79).

Segundo Freitas, a ênfase dada na escola, naquele momento, para a educação profissional, exigia uma disciplina das meninas ressoando mesmo através da imagem a importância desse ensinamento para o trabalho, contribuindo para o aperfeiçoamento técnico da mão de obra. Essa rigidez, além de estar implicitamente cobrada durante as aulas, estava bem especificada no Regulamento vigente da escola (FREITAS, 2011, p. 79).

Também dessa imagem podemos considerar que o ambiente não apresentava aquelas adequações solicitadas repetidas vezes pelo então diretor Mariano de Lima. Essas aulas de desenho, diferentemente de como havia sido em anos anteriores, localizavam-se em uma sala visivelmente menor, a qual poderia comprometer a metodologia e a qualidade do ensino, pois, entre outros aspectos, o

distanciamento do modelo é insuficiente. As discentes também teriam dificuldade de deslocamento na sala, quando isso fosse necessário.

Segundo o registro fotográfico, podemos indicar, portanto, que no início do século XX, as acomodações não eram suficientes. O posicionamento das mesas e dos cavaletes não permitia que o docente, ou a docente, conforme a presença da figura feminina em pé na lateral esquerda ao fundo, transitasse com facilidade na sala, dando-lhe pouco espaço para observar e fazer apontamentos no decorrer da aula sobre cada um dos trabalhos realizados pelas alunas.

Por mais que se possa discutir a respeito dessa cena, e que se possa considerar que o que está representado pode não ser de fato como era o cotidiano das aulas, pois pode se tratar de uma cena montada para o registro fotográfico, ainda assim, essa perspectiva de registro não auxiliaria muito, caso a pretensão da imagem fosse divulgar a escola e demonstrar o dia a dia das aulas de desenho. A fotografia acabou indicando que algumas das condições necessárias para a prática metodológica do ensino de desenho ocorresse adequadamente não eram praticadas. Portanto, apesar de se manter vigente na instituição e de preservar os mesmos métodos a aula de desenho já não recebia a devida atenção como em anos anteriores.

2.4 PARA ALÉM DE PINCELADAS: PROCEDIMENTOS NAS AULAS DE PINTURA

Mesmo que tenhamos avançado no tempo, é preciso retroceder um pouco para abordar agora como ocorreu o ensino de Pintura na Instituição. O curso de Pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná oferecia as cadeiras de desenho a pastel, desenho de figura a óleo, pastel, de pintura de flores e paisagens, a óleo e a aquarela. Todas essas aulas de pintura eram ofertadas todos os dias em período intermediário, desde o final da manhã até o início da tarde. Já as cadeiras de Anatomia e Fisiologia e Desenho de modelo vivo eram ofertadas terças, quintas e sábados, das quatorze às dezesseis da tarde a aula de modelo vivo que também fazia parte da grade do curso de escultura, e das dezessete às dezoito horas as

aulas de anatomia e fisiologia. Isso permitiria a participação dos alunos em ambas as aulas com três horas diárias de estudo.

No curso de Pintura estavam matriculados entre o ano de 1895 e 1896 somente 3 alunos e 7 alunas. A produção em nível primário ficou em 122 trabalhos, secundário em 51 e superiores foram 17 trabalhos, num total de 190 produções. O pequeno número de matrículas, indicado pelo relatório, poderia ocorrer justamente porque essas aulas eram diárias e no período diurno, o que poderia comprometer tanto a participação em outras aulas fornecidas pela Escola, quanto às demais atividades que viessem a ser realizadas fora da escola, ou no caso dos rapazes, comprometer o trabalho.

Vamos nos referir aos estudantes do curso na maioria das vezes como alunas, pois nos registros fotográficos com os quais estamos dialogando aparecem somente as aulas com as meninas. Reparamos nas fotografias que nas aulas de pintura os conteúdos também eram trabalhados simultaneamente, sendo que cada participante recebia as orientações conforme a técnica ou tema que estava trabalhando. Por exemplo, enquanto uma aluna realizava uma pintura de natureza-morta, sua colega fazia uma pintura de paisagem.

Em relação aos gêneros da pintura trabalhados na escola, vamos regressar ao ano que a Instituição foi inaugurada. Nesta época as necessidades da escola eram muitas, e Mariano de Lima estava sempre pedindo auxílio às autoridades para obter subsídios. Certa vez, Lima solicitou ao Presidente da Província para que intercedesse pela Escola, e na ocasião pediu que fossem enviados do Rio de Janeiro retratos de Victor Meirelles (1832–1903)¹⁷⁷ e Pedro Américo (1843–1905)¹⁷⁸. Dessa forma, ele deixa clara sua intencionalidade de trazer para a cidade de Curitiba obras de artistas representativos da arte brasileira. Essa era uma forma de aproximar a produção e os artistas da corte, explicitando seu interesse em

¹⁷⁷ Victor Meirelles nasceu em Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, em 18 de Agosto de 1832 e faleceu em, 22 de Fevereiro de 1903 no Rio de Janeiro. Foi professor e um dos principais pintores brasileiros do século XIX, autor de algumas das mais célebres recriações visuais da história brasileira, que até os dias de hoje permanecem vivas na cultura nacional com referências neoclássicas, românticas e realistas.

¹⁷⁸ Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu na Paraíba em 29 de abril de 1843 e faleceu em 7 de outubro de 1905 em Florença. Foi um dos mais importantes pintores acadêmicos do Brasil, além de romancista, poeta, cientista, teórico de arte, ensaísta, filósofo, político e professor. Seu estilo na pintura fundia elementos neoclássicos, românticos e realistas.

homenagear esses representantes da pintura brasileira que estavam se destacando, assim também tornando essas personalidades figuras conhecidas por seus alunos e para o público curitibano. Cabe destacar também que essa solicitação, feita por intermédio do Presidente da Província, daria maior credibilidade ao pedido e chances de sucesso na obtenção dos mesmos. Segundo Lima, a vinda desses materiais serviria para estimular os que tivessem interesse de frequentar esse novo estabelecimento (LIMA, 30 jul. 1886) que estava se instalando na cidade.

Ao que o pedido indica, seriam retratos dos artistas, mas não temos como afirmar se as obras se tratavam de fato de seus retratos ou feitos por eles, bem como se eram cópias ou gravuras com as imagens das obras. Mas, em relação à sua escolha, ela remete a dois protagonistas da pintura histórica, gênero considerado superior. Havia certa hierarquia de gêneros artísticos, estando a pintura histórica a cima das demais, sendo seguida pelos retratos, a paisagem, a natureza-morta e a pintura de gênero. (SCHWARCZ, 2005, p. 17).

Entre as principais obras desses artistas, destacamos a Batalha de Guararapes (1879) de Meirelles e A Batalha do Avaí¹⁷⁹ (1882–77) de Américo, obras que retrataram as guerras que o Brasil engendrou, contribuindo assim com a construção de uma narrativa sobre a história da nação. A pintura de temas históricos estava obtendo grande reconhecimento e valorização pelos pincéis de Pedro Américo e Victor Meirelles. Os artistas passavam a ser vistos com outros olhos pela sociedade letrada e pelo governo, que, “ávido por eternizar seus feitos por meio dessa grande pintura”, especialmente após a Guerra do Paraguai, encomendava novas telas tanto a Américo como a Meirelles. (DIAS, 2013, p. 24).

¹⁷⁹ Óleo sobre tela, dimensão 600x1.100 cm, realizada entre os anos de 1872 e 1877. A Batalha do Avaí segundo Coli (2005, p. 92) “torna-se magistralmente pictural, rompe as ordenações previstas, criando seu próprio moto interno. Ela embebe-se da fúria romântica para alimentar-se das anteriores vitalidades barrocas”. Indicando que Américo soube imprimir em sua obra uma movimentação diferente, e tal qual fez na obra Independência ou Morte, e incluiu figuras populares importantes, embora passivas, perante a ação daquele momento histórico. (DIAS, 2013, p. 77).



Figura 87 – Pedro Américo. *Batalha do Avaí* (1872–1877). Óleo sobre tela, 600x1.100 cm.
Acervo: Museu Nacional de Belas Artes – RJ.

Como referência visual, apresentamos acima a pintura de Pedro Américo. Como já dissemos, a pintura histórica era considerada um gênero hierarquicamente mais complexo, pois exigia conhecimentos aprofundados sobre o tema e abrangia outros gêneros como: natureza-morta, figura humana, paisagem, em uma complexa composição sempre atrelada a uma narrativa histórica. Neste caso, podemos perceber que estes conhecimentos faziam parte do repertório do artista.

Não foi possível identificar nas fotografias da escola imagens que comprovam a utilização de modelos de pinturas históricas nas aulas de pintura, a não ser por Mariana Coelho, que visitou uma exposição da escola em 1898 onde foram expostos 22 grandes quadros de costumes, alegóricos e históricos, dos quais 4 eram muito antigos, pertencentes a várias escolas ou estilos, 4 cópias de quadros notáveis e 14 originais executados na Escola. (COELHO, 1908, p. 102).

Em se tratando de gêneros da pintura, destacamos que, entre várias pinturas, alguns eram retratos expostos pelas paredes das salas da Escola. Conseguimos identificar conforme a fotografia abaixo, as duas obras destacadas.



Figura 88 – Aula de Pintura e Sala de Seções (Detalhe da fig. 35)



Figura 89 – MAFRA, João Maximiliano. *Retrato de D. Pedro II*, 1854. Óleo sobre tela, 118 x 92 cm.

Figura 90 – Detalhe da Sala de Espera da Escola. Fotografia.

Acervo: Museu Paranaense¹⁸⁰.

Destacamos essas imagens como os primeiros exemplos da variedade de gêneros tanto expostas quanto produzidas na escola. Este retrato de D. Pedro II foi feito por Maximiliano Mafra e o quadro ao lado é uma natureza-morta que representa uma composição de elementos utilizados para aulas de desenho, pintura e escultura. Este quadro também esteve exposto na sala de espera da escola, bem próximo à porta de entrada, dando visibilidade para a composição que simbolizava a produção artística e suas técnicas diversas.

¹⁸⁰ Consta na documentação do Museu Paranaense que esta obra passou a fazer parte do acervo através de Doação do Museu Histórico Nacional, por intermédio de Rodrigo de Mello Franco.



Figura 91 – VALLAYER-COSTER, Anne. Os atributos da pintura, escultura e arquitetura. Óleo sobre tela, 90 x 121 cm, 1769. Acervo: Museu do Louvre.

Assim como o quadro presente na Escola de Belas Artes e Indústrias, encontramos a artista francesa Anne Vallayer-Coster (1744–1818) que frequentou a Academia Royale e representou em sua pintura vários objetos que são referência para o ensino das artes ensinadas nas academias. Ela contempla busto e torso que representam a escultura, plantas e instrumentos que representam a arquitetura, pincéis e paleta na pintura, além de indicar uma face mais erudita das belas artes simbolizando por meio dos livros. Entre suas pinturas, encontramos outra obra que retratou os atributos da música, entre os objetos e instrumentos, destacou um alaúde conforme a composição divulgada pela escola (Figura 51).

Já a escolha da primeira figura se deu pela interessante relação de proximidade entre as duas instituições, Academia Imperial de Belas Artes e Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. Mafrá, o autor do retrato, foi aluno e

secretário da AIBA durante a direção de Porto-Alegre¹⁸¹. Pelo visto, a Escola de Mariano de Lima não só recebia doações de modelos daquela instituição, publicava o estatuto na Arte, como também recebeu retratos originais para a pinacoteca. Abaixo podemos observar o que continha no ambiente intitulado Aula de Pintura e Sala de Sessões.



Figura 92 – Aula de Pintura e Sala de Sessões (Detalhe da fig. 35)

Durante sua produção, os alunos tinham contato com a produção de outros artistas e até mesmo o acesso a obras de grandes artistas. Pois já em 1887, por meio do expediente do jornal Gazeta Paranaense, o Sr. Porfírio de Macedo acusou o

¹⁸¹ Porto-Alegre teve muitos alunos dos quais se tornaram conhecidos e notáveis tais como: Agostinho Jose da Mota, Francisco Antonio Nery, José Joaquim Alves, Sebastião José da silva, Francisco Gomes Jardins, Manuel Bernardes das neves, Antonio Pacheco de Aguiar, etc. e inclusive João Maximiano Mafra. (GALVÃO, 1959, p. 22).

recebimento de ofício de Mariano de Lima em agradecimento ao importante donativo enviado à Escola de Desenho e Pintura. Eram diversos modelos clássicos de alguns artistas célebres tais como: Miguelangelo, Julien e Caros¹⁸², entre outros, (EXPEDIENTE..., 1887, p. 1) que a escola recebeu.

Dentre estes modelos, destacamos Michelangelo Buonarroti. Um dos mais renomados artistas do Renascimento, nasceu em Caprese na Itália, em 1475 e viveu até 1564. Teve como mestre de desenho e pintura Domenico Ghirlandaio¹⁸³. Aos 15 anos descobriu que a escultura ser tornaria para ele a mais sublime das artes. Assim, percebeu que a figura humana era como uma pedra lapidada. Isto é, diz que era preciso retirar o supérfluo para mostrar sua alma. O artista retirava do bloco de mármore o material que estava sobrando, pois a escultura já havia sido visualizada por ele naquele bloco. Michelangelo considerava que uma pintura é tanto melhor quanto mais se aproxima do relevo e por isso representava em suas obras com grande força expressiva a volumetria escultórica nas figuras. Em sua arte, “criou uma linguagem visual própria, contrapondo-se conscientemente às normas clássicas”. Para ele, a arte não era apenas um ofício, mas uma busca constante para alcançar a beleza. (MICHELANGELO, 2007). Essa forma de representação serviria como arquétipo aos alunos da escola, teriam eles, a oportunidade de ultrapassar modelos simples e pautar-se em grandes referências da arte. Nesse caso, Michelangelo poderia ser referência tanto na escultura quanto na pintura. De modo que, suas produções auxiliariam na percepção e representação da forma de modo mais expressivo e belo.

¹⁸² Grafia do nome dos artistas conforme o original. Foi encontrado o ofício acima citado, consta na Ap. 819, p. 20 de 1887. Pela grafia transcrita no documento não foi possível identificar com segurança de quais artistas exatamente a notícia tratava, portanto averiguamos alguns referencias relacionado a esses modelos clássicos, indicamos ao leitor a existência de: o francês Jean-Julien Deltail (1792–1853), Bernard Romem Julien (1802–1871), Pierre Julien escultor neoclássico (1731 –1804) e Julien Palliere (período colonial). Também há uma citação em Cours Élémentaire de B.R.Julien, material indicado no ensino de desenho de Rui Barbosa. Importante destacar também que encontramos Rodolphe Julian (1839-1907) que fundou no ano de 1867 em Paris uma escola de pintura e escultura chamada Academia Julien. Essa escola foi frequentada por vários artistas brasileiros, entre eles: Eliseu Visconti, Georgina de Albuquerque, Ismael Nery, Rodolgo Amoedo e Tarsila do Amaral. Caros também não foi identificado.

¹⁸³ Domenico di Tommaso Curradi di Doffo Bigordi nasceu em 11 de janeiro de 1449 em Florença, Itália. Pintor renascentista formou uma geração de artistas.

Em se tratando da possibilidade de acesso a obras, é importante destacar que além de dirigir a escola Mariano de Lima era também responsável pela Pinacotheca Paranaense, que antes pertencia ao acervo do Museu Paranaense e continha uma série de retratos em homenagem a figuras de destaque no circuito paranaense, tendo sido amparada por lei e vinculada ao estabelecimento de ensino de Lima. Lá permaneceu sob a guarda, conservação e exposição permanente nas Galerias do Estabelecimento por muitos anos. Esses retratos ficaram acessíveis tanto aos alunos quanto a visitantes e viajantes de várias localidades interessados em conhecer esse acervo. (ESCOLA DE BELAS ARTES..., 1895, p. 11).

Segundo Schwarcz, as academias, desde o final do século XVIII, deveriam ser providas de vários objetos necessários para o ensino de arte, e era recomendado também que possuissem um bom acervo de quadros e gravuras e, se possível, uma galeria de pinturas. (SCHWARCZ, 2005, p. 9).

Porto-Alegre também concordava com isso, e aguardava a conclusão da Pinacoteca da Academia Imperial, pois lá seriam colocados melhores painéis e estátuas, e com este acervo os alunos poderiam trabalhar e inclusive realizar cópias. (GALVÃO, 1959, p. 82).

Nos detalhes das fotografias a seguir podemos observar alguns destes retratos emoldurados e fixados no alto das paredes de duas salas da escola, ladeados por paisagens e alegorias.



Figura 93 – Detalhe destacando a Pinacotheca Paranaense. Sala de Pintura.



Figura 94 – Detalhe destacando a Pinacoteca Paranaense. Sala de Desenho.

Os retratos de figuras de destaque da sociedade eram muito recorrentes. Na exposição de 1898 foram exibidos 11 retratos que pertenciam à Pinacoteca Paranaense. Segundo Mariana Coelho, formavam a galeria de honra dos vultos que mais haviam se notabilizado pelos serviços prestados ao Paraná (COELHO, 1908, p. 102). Acreditamos que os detalhes acima apresentam os onze quadros referenciados por Coelho, pois na figura 93 temos cinco quadros, e na figura 94 temos mais cinco quadros visíveis, mas como a distribuição das telas da sala de desenho segue uma ordem simétrica, acreditamos que o décimo primeiro quadro faltante estaria posicionado no canto superior esquerdo, não sendo possível observá-lo devido à falta de luminosidade.

As Galerias foram enriquecidas com retratos do Visconde de Guarapuava, Dr. José Candido Muricy e Barão do Serro Azul, estes oferecidos pela Escola, pelo Tenente José C. Muricy e o último por Mariano de Lima. (ESCOLAS DE BELAS ARTES..., 1895, p. 11). A produção de retratos de pessoas notáveis de certa forma auxiliava a escola nas relações políticas.

Este era um meio do artista se tornar conhecido, mas também de ter sempre trabalho através das encomendas recebidas. Em carta a Victor Meirelles, Porto-Alegre recomendou exatamente isso, que ele estudasse muito o retrato, pois o artista deveria ter dois caminhos, pintar para si, para conquistar sua glória, e ser retratista, principalmente aqueles que precisavam de meios, pois era com o fruto deste trabalho que iria tirar seu sustento, principalmente porque ele considerava que a pátria ainda não estava preparada para a grande pintura. (GALVÃO, 1959, p. 88).

Na Escola de Mariano de Lima havia trabalhos oferecidos pelos alunos, como por exemplo, o desenho feito por Manuel de Azevedo Silveira Neto, que em 25 de

maio de 1888 doou para a Pinacotheca Paranaense o retrato do Dr. Adolfo Lamenha Lins, conforme podemos observar na figura abaixo¹⁸⁴.



Figura 95 – NETO, Silveira. Dr. Adolfo Lamenha Lins, 1888. Crayon sobre papel. Acervo: Museu Paranaense.

¹⁸⁴ No canto inferior direito do desenho consta uma nota mencionando o oferecimento à Pinacotheca e destacando que tal trabalho foi feito por Silveira Neto em suas horas vagas. Também indica que era uma homenagem ao vulto retratado. Outras informações não puderam ser identificadas pelo corte na imagem.

O contato com o acervo da Pinacotheca era uma excelente oportunidade para os alunos da escola, tanto pela chance de exporem seus trabalhos entre eles, quanto pelo acesso ao maior número de imagens para apreciação, contribuindo com a ampliação do seu repertório visual. Isso implica também que a instituição, ao proporcionar essas possibilidades aos alunos, ampliava seu significado enquanto ambiente de ensino, tornando-se também um espaço artístico e cultural. Diante disso, consideramos que essa atitude de manter obras no ambiente escolar, permitindo tanto o acesso de visitantes a qualquer horário e a constante observação por parte dos alunos durante as aulas, seria uma proposta inovadora para o Paraná do final do século XIX, pois não havia registros de que outros locais promovessem ações parecidas.

A Biblioteca também era outro espaço da escola que se mantinha aberto em horários diferenciados para ofertar aos interessados acesso aos materiais, livros e imagens para estudos, representando assim mais uma prova do interesse de Mariano de Lima na propagação cultural e do progresso através do ensino. (LIMA, 1896–1900). Eram recursos que auxiliavam nos estudos, desde os tempos das academias no final do século XVIII. Para o ensino de desenho dos iniciantes a academia deveria estar bem provida de uma variedade de objetos, entre eles livros de desenhos contendo ilustrações de partes do corpo humano. Também formas e proporções variadas de partes do rosto e da cabeça, como partes maiores do corpo inteiro. (SCHWARCZ, 2005, p. 9).

Porto-Alegre quando voltou da Europa enviou um ofício ao Governo também tratando a importância de ter uma biblioteca especial na Academia Imperial argumentando que a mesma auxiliaria mestres, discípulos e amadores, principalmente porque na época ainda eram raras as bibliotecas de arte e através delas, daria acesso a essa fonte de progresso. (GALVÃO, 1959, p. 75–79).

Em Curitiba, Mariana Coelho (1908 p. 107) visitou a Biblioteca de Artes e Ciências, a qual já se achava enriquecida com aproximadamente 700 volumes considerados por ela importantíssimos, incluindo coleções de gravuras em madeira e aço contendo cerca de 10 a 20 chapas. Coelho teve também a oportunidade de visitar o arquivo da secretaria, onde admirou, a escrita metódica, clara e completa, verificando que havia muitos documentos importantes. Diante disso, afirmou ter dado ainda mais valor à exposição que tinha acabado de examinar. (COELHO, 1908

p. 107). Isso demonstra que a organização e os registros contribuía para a legitimidade da escola.

Na ocasião, Mariana Coelho finalizou seus comentários sobre tudo o que viu na exposição, citando a declaração de um deputado¹⁸⁵ que em pleno Congresso solicitou que fosse lançado na ata o seguinte:

um voto de louvor ao corpo docente da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, pelos ingentes esforços que tem empregado para a propaganda da instrução artística, especialmente ao seu diretor, Marianno de Lima, a esse português brasileiro, a esse brasileiro paranaense, a esse paranaense que, desde que fundou aquele estabelecimento, tem sido um verdadeiro mártir da Arte, etc. (COELHO, 1908, p. 107)¹⁸⁶.

Esses elogios a Mariano de Lima e aos demais colaboradores da escola estavam ocorrendo porque havia o reconhecimento da dedicação do trabalho que vinha sendo ano a ano aprimorado. Porém, precisamos reconhecer que era bem interessante para a instituição e para seus colaboradores serem mencionados em uma declaração feita no âmbito do Palácio do Congresso, embora muitos desses elogios ficassem no discurso, pois na prática a luta por apoio e reconhecimento era árdua.

Retornando ao interior das salas, identificamos que as aulas de pintura ocorriam na mesma sala em que se davam as de música. A imagem desse ambiente foi mostrada no início deste capítulo (Figuras 59 e 60). Identificamos que se tratava do mesmo ambiente, pois os quadros dispostos nas paredes, principalmente o quadro indicado pelo círculo menor próximo a porta branca do lado direito da imagem, são os mesmos em ambas as fotografias. Provavelmente os cavaletes ficavam reunidos no fundo da sala quando estava acontecendo a aula de música.

¹⁸⁵ Não consta o nome do deputado.

¹⁸⁶ Grafia conforme o original.



Figura 96 – *Aula de Pintura*. Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b. 28x22 cm.

Acervo: Museu Paranaense.

Na imagem apresentada acima, é possível perceber uma mancha escura destacada no canto inferior direito. Essa sombra, ao ser observada na fotografia original, indica que nesse local estava posicionado o piano, deste modo, para realizar esse registro, o fotógrafo ficou ligeiramente posicionado ao lado do mesmo. Pois, como dissemos, confrontamos essa com outras imagens da sala de música e identificamos elementos presentes nas duas fotografias que indicam que o mesmo espaço era utilizado para duas aulas.

Nessa mesma figura foi possível perceber oito alunas posicionadas para uma atividade de pintura sobre tela. No fundo desta sala, no alto da parede estão expostos alguns dos retratos da Pinacotheca Parananese, que já tratamos anteriormente. Logo abaixo estão expostos quadros concluídos e estampas que estão servindo de modelo para algumas alunas. Estes estão fixados em um tecido

escuro que pode ser o metim¹⁸⁷, uma espécie de cetim ou algodão comumente usado na época para cobrir paredes ou armários nas exposições¹⁸⁸.

As exposições foram se tornando uma prática recorrente, realizadas anualmente por ocasião do aniversário de fundação da Escola, de que forma pedagógica apresentava a produção anual dos alunos, um meio eficaz de fazer propaganda da instituição para a comunidade. (OSINSKI, 1998, p. 195).

Algumas pinturas, conforme a imagem abaixo, eram cópias de estampas: a pintura feita em suporte quadrado, que está em destaque no cavalete da aluna centralizada, demonstra neste detalhe que ainda está em fase de produção, pois, as formas demonstram que os detalhes das flores ainda não foram definidos conforme o modelo retangular exposto na parede. A aluna se posicionou lateralmente de modo que permitisse observar seu trabalho.

¹⁸⁷ Raul Pompéia em seu livro *O Ateneu* escreveu sobre uma exposição escolar de meninos de classe alta no século XIX. Além de discutir o conteúdo e a função da arte nas escolas, nos esclareceu sobre o metim, indicando que era utilizado como fundo para as exposições e inclusive detalhou que as folhas de Carson eram alfinetadas para serem expostas. (POMPÉIA, 1888, p. 58). Acreditamos que a grafia correta do papel indicado no livro é Canson, marca existente no mercado há mais de 450 anos.

¹⁸⁸ No dia a dia o metim era utilizado como forro de vestuário.



Figura 97 – Destaque para pintura de cópia de estampa. (Detalhe da fig. 96)

Além dos temas representados nas pinturas, um elemento que nos chamou bastante atenção, nessas fotografias, foi a vestimenta das alunas e a característica do penteado. Esse padrão, mesmo diante da distância física e temporal de cerca de 50 anos, percebemos na obra a seguir:



Figura 98 – CLAUDE, Eugene. *"La Peinture" no estúdio do artista*, c. 1842. Óleo sobre tela, 55,9 x 46,4 cm.

A pintura, do francês Eugene Claude, assemelha-se muito às fotografias da escola, nesse quesito. A obra mostra uma jovem realizando uma pintura em um estúdio e apresenta as mesmas características de penteado e da vestimenta que sobrepõe sua roupa, uma espécie de avental que protege todo seu vestido. As representações pictóricas também estão relacionadas, pois as pinturas feitas por mulheres estavam muito mais direcionadas a temas como flores, paisagens e naturezas-mortas.

Ao observarmos com atenção os detalhes das pinturas nos cavaletes podemos identificar outros gêneros da pintura realizados na Instituição. Vejamos a seguir alguns detalhes.



Figura 99 – Destaque para pintura da aluna (Detalhe da fig. 96)

O detalhe acima representa uma cesta aparentemente de palha inclinada com folhas e flores caídas para fora. A aluna segura o pincel para a realização da pintura a óleo e com o auxílio do tento tem firmeza para elaborar os detalhes da tela. As naturezas-mortas eram muito representadas pelas alunas. Na figura seguinte podemos notar detalhes de um vaso com flores pintadas em tons claros.



Figura 100 – Destaque para a pintura de flores. (Detalhe da fig. 96)

Já os detalhes, a seguir, não permitem a observação com tanta definição, mas como reconhecemos as formas contidas nas pinturas, mesmo entre as alunas, identificamos que as telas possuem figuras de moças com instrumentos musicais. O primeiro aparenta ser um violão ou violino apoiado sobre as vestes da moça, já o

segundo instrumento que aparenta ser uma harpa foi localizado atrás da figura feminina que pode representar, portanto, uma harpista.



Figura 101 – Destaque para pintura com violinista (Detalhe da fig. 96)

Figura 102 – Destaque para pintura com harpista (Detalhe da fig. 96)

Por estes exemplos já seria possível confirmar que nas cadeiras específicas de pintura, os gêneros assim como as técnicas no desenho, eram trabalhados simultaneamente.

Dentre as imagens penduradas nas paredes podemos identificar uma série de naturezas-mortas, entre elas, pinturas que registram cestos, frutas, flores, jarros, etc. Também encontramos detalhes da flora representando flores como orquídeas e bromélias, assim como paisagens com lagos, florestas e animais soltos na natureza.



Figura 103 – Destaque para quadros em exposição (Detalhe da fig. 59)



Figura 104 – Quadros em exposição (Detalhe da fig. 59)

Mariana Coelho também identificou alguns desses gêneros quando visitou a exposição em 1898. Os temas dos trabalhos produzidos na escola eram variados segundo ela. Havia, por exemplo, frutas, flores e objetos caseiros; de caça e pesca, paisagens de campo e de bosque e marinhas. (COELHO, 1908, p. 102). Pelas comparações entre o relato de Coelho e as imagens expostas nas paredes da Escola, acreditamos que essas imagens, que datamos como sendo cerca de 1890, podem ser próximas à data dessa exposição visitada por ela, pois há muitas semelhanças entre a sua descrição e os trabalhos expostos.



Figura 105 – Destaque para pintura de paisagem (Detalhe da fig. 96)

O detalhe superior apresenta uma aluna com o pincel fino tocando uma das patas de um animal em meio a uma paisagem rural. Próximo a ele, podemos perceber outro animal que também tem sua sombra projetada, assim como a

casinha em perspectiva que se encontra do lado esquerdo mais ao fundo da cena. Para que possamos perceber que a paisagem foi um gênero bastante difundido na escola, vamos observar uma das paredes da sala de desenho.



Figura 106 – Detalhes das pinturas de diversos gêneros, entre eles, paisagens dispostas na parede das salas de desenho Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.

Grande parte desses trabalhos nos remete à paisagem com características europeias. Segundo Roger de Piles, a pintura de paisagem não se afasta do verossímil e pressupõe uma intimidade com as regras da perspectiva. Orientava inclusive que para a representação da natureza, quanto mais próximas do chão as folhas, por exemplo, seriam mais verdes, porque estariam mais próximas da seiva que as alimenta. Já os galhos mais altos teriam que ser representados primeiro com tons de ferrugem ou de amarelo quando representados no outono. E para dar mais vida à paisagem, o pintor deveria utilizar figuras, animais, água, árvores agitadas pelo vento e leveza no pincel, seriam estes os elementos essenciais na pintura. (PILES, 2006, p. 61).

Porém, as representações da paisagem não ficaram restritas às cópias de estampas, mesmo que as imagens adquiridas pela Escola fossem de diversas vistas do Paraná (LIMA, 1896, p. 15) as aulas iam além. Em 1894, quando mencionou que reorganizou as aulas de modelo vivo Mariano de Lima indicou que estava

preparando também as aulas de estudo ao ar livre. (ESCOLA DE BELAS ARTES...,1894, p. 14). Essa organização se fazia necessária para propiciar aos alunos a pintura de paisagem, tendo em mãos os materiais adequados, como uma caixa de estojo para a pintura no campo (LIMA, 1895, p. 16). Assim, poderiam realizar o trabalho ao ar livre vivenciando a observação direta do modelo e a percepção das cores da natureza e mudanças que ocorrem a partir do deslocamento da incidência de luz, entre outros aspectos.

Isso também vem ao encontro das concepções presentes no Rio de Janeiro, por exemplo, a representação feita frente à natureza foi introduzida pelo pintor alemão Georg Grimm, que chegou ao Brasil em 1874, e que passou a trabalhar ao ar livre com seus alunos entre 1882–1884, período que foi professor na Academia Imperial de Belas-Artes, provocando à época, uma mudança radical no método de ensino. (BARBOSA, 1978, p. 61).

Esse método passou a ser visto como uma ideia de educação do sentimento, vez que captar a beleza da natureza era considerado sintoma de um bom espírito, e foi por esse viés romântico e moral que Rui Barbosa tomou como argumento. (BARBOSA, 1978, p. 61).

Retornamos, pois, à primeira fotografia apresentada na abertura deste trabalho.



Figura 107 – Aula. Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890].

Fotografia, p&b. 16,5x22,5 cm.

Acervo: Museu Paranaense.

Essa imagem nos leva novamente ao ponto de partida, e depois de todo o trajeto de pesquisa percorrido, podemos observar a imagem completa, não só o detalhe inicial, cientes de que, como bem nos alerta Joly (2007, p. 44), toda imagem é representação.

Certamente, muitas das indagações do início ainda podem persistir, mas agora, ao cabo desse percurso, muitas respostas foram encontradas, muito do processo de ensino-aprendizagem realizado desde a iniciativa de Mariano de Lima, da organização da escola, os primeiros alunos, até a análise dos trabalhos feitos por eles, tudo isso nos auxiliou na constituição dessa complexa compreensão.

A imagem nos remete, muitas vezes, para algo que não está visível (JOLY, 2007, p. 13). Assim, foi possível ampliar nosso referencial, desenvolver a observação e a capacidade de identificar e reconhecer outras mensagens, isto é, a leitura que fazemos agora dessa fotografia vem carregada de informações do contexto, de conhecimentos históricos, sociais, artísticos, culturais e educacionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino de desenho e pintura no Paraná iniciou seu processo de institucionalização a partir das iniciativas de Antônio Mariano de Lima, artista de origem portuguesa que trouxe ao Brasil uma bagagem artística sólida, adquirida em seu país de origem. Estabelecendo-se no Paraná, não somente buscou aplicar os conhecimentos adquiridos na Europa, como também aproveitou as experiências das escolas de arte que conheceu no Rio de Janeiro e com as quais manteve contato posteriormente. Nos primeiros tempos após sua chegada a Curitiba, realizou trabalhos cenográficos e artísticos para sobreviver, integrando-se também ao ambiente social e cultural da cidade por meio da realização de retratos de personalidades locais e da oferta de aulas particulares no seu Gabinete de Pintura para jovens da sociedade curitibana.

Ultrapassando as barreiras do ensino individual, Mariano de Lima foi gradativamente se inclinando na direção de um projeto coletivo de ensino-aprendizagem, sintonizado com os propósitos de desenvolvimento social compartilhados por artistas, professores, intelectuais e políticos do cenário paranaense.

A criação da Aula de Desenho e Pintura em 1886, bem como a oficialização e manutenção da escola não foi um processo fácil, mas significou uma excelente oportunidade de acesso ao conhecimento artístico e à apreciação das belas artes a um número grande de alunos quanto ao contato com obras de arte, materiais e conhecimentos técnicos até então pouco difundidos através do ensino na cidade. Isso pode ser percebido pelo número expressivo de matrículas requeridas desde o início de seu funcionamento. Colocando em prática um método de ensino pautado na tradição acadêmica de ensino de arte, Lima buscou, também, estreitar relações com o discurso então bastante corrente da importância das artes e ofícios para o progresso de uma nação, direcionando paulatinamente seus esforços na direção de um ensino que contemplasse conteúdos a ele pertinentes.

O ensino de arte, no contexto brasileiro do século XIX, norteado de certa forma por uma estrutura acadêmica pautada nos pressupostos artísticos e estéticos europeus, trazia também marcas das discussões sobre a importância do ensino do desenho como preparação para o trabalho e como meio de desenvolver a inteligência. Isso resultou na instituição da obrigatoriedade nas escolas deste tipo de

ensino, tanto na esfera primária quanto na secundária. As ideias educativas que circulavam pelo país, nesse âmbito, colocavam o desenho no mesmo patamar do ler, escrever e contar, deste modo tornando a arte o quarto conhecimento e também responsável pelo progresso, a ele sendo atribuído o poder de ampliar o gosto estético dos indivíduos. O ensino de desenho em suas diversas modalidades tais como o desenho geométrico, industrial, artístico e arquitetônico, forneceria estruturas fundamentais para a formação para o trabalho dentro de um contexto de industrialização e do processo de urbanização que se estabelecia no século XIX, uma forma de alfabetização também visual voltada para o trabalho.

No Estado do Paraná, o processo de ensino primário e secundário estava em fase de consolidação e a inserção da cadeira de desenho, que passou a fazer parte do currículo regular de diversas instituições, contribuiu para o reconhecimento dos conhecimentos específicos de Mariano de Lima, possibilitando a efetivação de convênios e a necessidade de ações colaborativas. Atuando como docente, o artista português tornou-se importante elo entre a Escola e outros estabelecimentos educacionais locais, entre eles o Instituto Paranaense e a Escola Normal, que deveriam oferecer essas aulas, o que gerou o compartilhamento de parte do corpo docente e em alguns momentos até da mesma sede.

Tomando como referência a Academia Imperial de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, a instituição dirigida por Mariano de Lima mudou de nome diversas vezes até vir a se denominar Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. Tendo sua grade curricular organizada de acordo com aquelas instituições, a experiência paranaense as tomava como modelos também em relação às iniciativas, experiências ou providências administrativas, tais como regulamentos, concursos e exposições, entre outros. Mas não só, pois os agentes internos à Escola como outros professores e intelectuais também defendiam essa formação curricular apostando num ensino que privilegiasse a integração da arte com os ofícios.

Contando com número expressivo de professores em áreas diversificadas e com um grande volume de alunos, a Escola de Belas Artes e Ofícios formou personalidades que se destacaram nos campos da pintura e da escultura, tais como João Turin, Zaco Paraná, Benedicto dos Santos, Paulo D'Assumpção, muitos dos quais vieram a estudar na Europa e se destacaram atuando em centros como o Rio

de Janeiro como este último que além de aluno foi professor na Academia Imperial de Belas Artes.

Além do apoio recebido por parte da imprensa local, que veiculava constantemente as ações empreendidas pela Escola de Mariano de Lima, a revista *A Arte*, como órgão ilustrado e publicada pela escola, apesar do curto período de circulação, foi responsável pela propagação das ideias relacionadas à arte disseminadas pela Instituição. O periódico, constituído como um meio de dar voz aos pensamentos e principalmente às ações que realizadas nas diferentes áreas, também possibilita uma visada a respeito dos métodos desenvolvidos no ensino-aprendizagem, em seu contexto e também de maneira mais ampla.

Procurando se adaptar às normatizações vigentes, a Instituição se utilizava do discurso do ensino de desenho e pintura voltado para os ofícios como mais uma justificativa de auto-afirmação, o que se percebe pela maior ênfase dada ao ensino artístico, cujos resultados eram constantemente socializados em forma de exposições dos trabalhos dos alunos, produção que resistiu ao tempo, a exemplo de pinturas e esculturas, que hoje fazem parte do acervo de instituições como o Museu Paranaense. Esse ensino, era trabalhado na escola de forma gradual, e iniciava com as aulas de desenho, evoluindo para a pintura. Os cursos inseridos no currículo recebiam também uma atenção especial na grade curricular, mas a pintura era quase um fechamento de todo o aprendizado anterior.

Identificou-se, ao longo dessa trajetória, que o ensino na Escola foi pautado na estética neoclássica, baseada numa certa idealização da forma e na prática de gêneros pictóricos tais como retratos, paisagens, figura humana e natureza morta, em sintonia com outras instituições no país e mesmo no exterior, as quais se estruturavam de acordo com a tradição acadêmica. O ensino de desenho partia do desenho linear e ia gradativamente avançando para o desenho de ornatos, e perspectiva, entre outros conteúdos, propiciando conhecimentos de princípios de proporção, claro-escuro e volume, além de experimentações técnicas que preparavam os alunos para outros cursos como escultura, gravura, arquitetura. Também era conteúdo fundamental para o curso de pintura, que contemplava as cadeiras de anatomia, desenho de modelo vivo, pintura a óleo de paisagens e flores, além das técnicas do pastel e da aquarela. Oportunizando um conhecimento amplo, os exercícios privilegiavam a representação baseada na observação do modelo e relativamente fiel às proporções e relações cromáticas dos objetos representados,

além do respeito às normas de perspectiva. Nesse contexto, as aulas ao ar livre, tendo como tema a paisagem ou a arquitetura local, eram práticas que dividiam espaço com as atividades em atelier.

Os retratos da Pinacoteca Paranaense, disponíveis nas paredes da Escola e hoje pertencentes ao Museu Paranaense, assim como outras pinturas do acervo da Escola, serviram de inspiração para trabalhos que se dedicaram ao registro, feito por encomenda, de personalidades locais importantes. Vale destacar também que não foram encontrados registros de trabalhos realizados sobre a pintura histórica pelos alunos da Escola, talvez dada a complexidade desse gênero, devido ao distanciamento dos acontecimentos políticos dos centros maiores, dedicados à construção de um imaginário nacional, ou mesmo porque no Paraná não havia encomendas por parte do governo, cliente privilegiado deste tipo de representação.

Os currículos dos diferentes cursos eram organizados para atender homens e mulheres. Porém, percebe-se que, em alguns períodos em que se pôde identificar a quantidade de alunos por curso, os cursos noturnos que desenvolviam o ensino de desenho voltado para os ofícios tinham maior número de homens matriculados. Já alguns cursos de pintura, ofertados nos períodos da manhã, tarde ou períodos intermediários entre manhã e tarde, apresentavam maior frequência de mulheres.

Os cursos que apresentaram público feminino foram aqueles aos quais tivemos acesso por meio de fotografias, registro que talvez não tenha ocorrido com o público masculino pelo não havia iluminação nem técnicas que possibilitassem a realização de fotografias noturnas na época.

Os investimentos constantes de Lima no sentido de estreitar relações com personalidades importantes e de prestígio local, a exemplo de políticos que passaram a apoiar seu projeto resultou, pouco a pouco, na conquista de um espaço para o trabalho e no auxílio para a aquisição de mobiliários diferenciados e materiais especiais, o que se pôde verificar em algumas imagens e em listas de materiais e equipamentos adquiridos. Pode-se perceber que, nesse sentido, a Instituição estava alinhada com as produções contemporâneas e os alunos tinham acesso a materiais que eram novidade não só para a cidade, mas também exemplos de modernidade para a época. Ainda assim, as inúmeras queixas, expressas em relatórios e outros documentos, indicam que seus pedidos nem sempre eram atendidos, e que projetos como a conquista da sede própria através da construção do projeto da Casa de Cultura que abrigaria a escola, o museu e a biblioteca não saíram do papel.

As imagens fotográficas dos diferentes ambientes da Escola foram trabalhadas como fontes, como documentos e fizeram parte da estrutura textual. Contribuindo no desenvolvimento da narrativa, tornaram-se citações feitas de imagens, mostrando que alguns dos espaços internos eram adequados para a prática do ensino de desenho e pintura, possuindo ambientes equipados para atender as especificidades dos cursos e as demandas de cada uma das disciplinas organizadas no currículo escolar e legitimando o papel social da escola em relação àquele momento político cultural. A aquisição, ao longo do tempo, de mobiliários e equipamentos específicos para a prática do desenho e da pintura conferia progressivamente à instituição prestígio e melhores condições de trabalho. Porém, ao longo do tempo as condições espaciais e materiais não se mantiveram estáveis, pois houve a necessidade da ocupação de diferentes espaços, os quais muitas vezes não eram suficientes para o grande número de alunos atendidos e para uma exposição dos trabalhos de forma adequada.

Na escola caminhavam paralelamente os conceitos do ensino clássico no que se refere às artes, os quais se articulavam como fundamentos para o discurso moderno da época, pautado na importância da arte e especialmente do desenho para o alcance de ideais de progresso e desenvolvimento, pressupostos que não sofreram alteração significativa durante a mudança do regime monárquico para o republicano. Entretanto, no início do século XX, alguns fatores geraram mudanças significativas não só no público atendido, mas também nos currículos e nos conteúdos ensinados. A criação do Conservatório de Belas Artes e o cargo de diretor na Escola de Aprendizes e Artífices, fez seu ex-aluno Paulo D'Assumpção que se tornaria seu opositor, inseriu no contexto curitibano outra escola voltada para a profissionalização masculina, fazendo concorrência para a Instituição dirigida por Mariano de Lima. A partir da mudança de demanda, a Escola passou a dedicar seu currículo para o público feminino, mudando o caráter de suas atividades. Não obstante, apesar de os objetivos para a formação profissional de mulheres serem diferentes, percebeu-se que a permanência do ensino de desenho e de pintura possibilitou a manutenção das tradições do ensino gradual e clássico das belas artes ali desenvolvido, em detrimento dos cursos direcionados às artes industriais.

Reconhecemos assim, a Instituição como uma iniciativa relevante para o desenvolvimento artístico paranaense, pois além de ser responsável por fornecer o embasamento artístico como local de aprendizado, tornou-se também ambiente de

referência e do diálogo entre seus diversos alunos e frequentadores, oportunizando trocas culturais e uma maior atualização de conhecimentos em relação ao que era produzido em outros centros.

As diferentes representações fotográficas encontradas dos ambientes da escola denotam a intenção da captação de momentos do cotidiano da escola e cumpriram uma função de propaganda e de registro. Cientes de que as organizações ou disposições do mobiliário e dos materiais poderiam ser forjadas para o registro, constatamos a diversidade de ambientes, materiais e técnicas apresentados, o que, juntamente com o diálogo com a cultura material, nos possibilitou a construção de explicações sobre a experiência e os métodos na escola. Assim como os trabalhos artísticos que ali são mostrados, tais imagens são elementos que fizeram parte de um discurso elaborado para constituir uma autoimagem a ser difundida por Lima e pelo seu estabelecimento de ensino.

Essas imagens, junto com outros documentos produzidos pela Escola, tinham por vezes a finalidade de legitimar os esforços de seu fundador, das autoridades de ensino, dos docentes e das demais pessoas vinculadas em prol do desenvolvimento e da consolidação dessa instituição. Muitos aparatos observados em algumas salas e representados nas imagens analisadas não possuem indícios de terem sido utilizados sistematicamente. Isso ocorre com alguns dos cursos ou disciplinas, especialmente aqueles voltados às artes industriais, cujo funcionamento efetivo também não conseguimos comprovar. A reconstituição de tais práticas não é fácil de ser apreendida historicamente, tendo em vista que grande parte de seus produtos acaba não sendo conservada.

Porém, mesmo não tendo como ter certeza de que os programas eram seguidos a rigor ou que todos os materiais efetivamente utilizados pelos alunos, não se pode negar que sua existência nestes ambientes já é significativa, podendo indicar a possibilidade do cumprimento de suas funções didáticas e de sua eventual disponibilidade para os alunos.

Mariano de Lima trouxe ao Paraná não só seus conhecimentos, mas foi a prova de uma luta incansável para a concretização de seus projetos. Ele talvez tenha sido no Paraná um dos primeiros a fazer essa interlocução/articulação entre a prática artística e seu ensino, consolidando o papel da arte a serviço da formação das novas gerações, agregando os métodos de ensino vigentes e adaptando procedimentos tradicionais do ensino de arte, conforme o contexto exigia.

Por fim, recordamos que tanto os documentos, como principalmente as imagens possuem grandes potencialidades e permanecem abertos para as mais diversas interpretações, as quais poderão ser construídas por pesquisadores com repertórios culturais e visões de mundo diversos. Esperamos assim que essa investigação tenha contribuído com as reflexões sobre o ensino de desenho e pintura no contexto de formação artística no Paraná por meio da apreciação dos métodos e procedimentos utilizados no ensino na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.

FONTES

DOCUMENTOS

A ARTE. Órgão ilustrado da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. Periódico. Curitiba, 04 mar. 1888. N. 1 a N. 7. Curitiba, 15 jun. 1895.

ARQUIVO PÚBLICO DO PARANÁ, **Relatórios.** Disponível em: <www.arquivopublico.pr.gov.br>. Acesso em: 19/02/2014.

BETHENCOURT da Silva. **O Brasil Artístico.** Discurso. Rio de Janeiro: Sociedade Propagadora das Belas-Artes. 1857-1858. Edição reeditada em 1911. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/o-brazil-artistico-revista-da-sociedade-propagadora-das-bellas-artes-do-rio-de-janeiro/343277>>. Acesso em: 08/02/2015.

BORGES, Abílio Cesar Pereira. **Geometria prática popular.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1882. (22 ed. s/d).

CLUBE CURITIBANO. Livro de sócios do Club Curitybano. Curitiba, 1889.

COELHO, Mariana. **O Paraná Mental.** Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 1908. 1 ed.

ESCOLA DE BELAS ARTES E INDÚSTRIAS DO PARANÁ. 1º Relatório de Desenho e Pintura. Curitiba, 1893.

_____. Congregação. **Ata da sessão realizada no dia 29 jan. 1891.** Arquivo Público do Paraná, ap. 917, v. 03.

LEBRETON, Joaquim. **Manuscrito inédito sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 1816. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>> .

LIMA, Antônio Mariano de. **Relatório da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.** Curitiba, 1895.

_____. **Relatório da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.** Curitiba. Curitiba, 1896.

_____. A imprensa. 20 de dezembro de 1897. Correspondência nº. In: **ESCOLA DE BELAS ARTES E INDÚSTRIAS DO PARANÁ. Livro B n. 3** – Correspondências Expedidas. Curitiba: 1896-1900. Manuscrito.

_____. **Adiamento da inauguração – Ofício do professor da Aula de Desenho e Pintura ao Vice-Presidente da Província do Paraná, Sr. Joaquim de Almeida Faria Sobrinho.** Curitiba, 02 out. 1886. Arquivo Público do Paraná, Ofícios, ap. 787, v. 20.

_____. **Datas e conquistas principais do Estabelecimento.** Documento impresso. Curitiba, 31 dez. 1891. Museu Paranaense.

NEGRÃO, Francisco. **Genealogia paranaense.** Curitiba: Impressora Paranaense, 1928. v.3.

PARANÁ, Escola de Belas Artes e Indústrias do. **Comunicado ao Sr Paulo D'Assumpção sobre nomeação da cadeira de escultura.** Curitiba: 08 de outubro de 1890.

BRASIL. **Decreto nº. 239**, de 2 de agosto de 1899. Curitiba, PR, 1899.

_____. Decreto-lei n.º 3, de 26 nov. 1891. **Mudança de nome da Escola de Artes e Indústrias do Paraná para Liceu de Artes e Ofícios.** Assembléia Legislativa do Paraná. Arquivo Público do Paraná, ap. 0931, v. 17.

_____. **Decreto n. 548**, de 8 de agosto de 1917.

_____. **Relatório do Secretário dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública ao Presidente do Estado**, 1893.

_____. **Relatório do Secretário dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública ao Presidente do Estado**, 1895.

_____. **Relatório do Secretário dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública ao Presidente do Estado**, 1900.

_____. **Relatório do Secretário dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública ao Presidente do Estado**, 1902.

_____. **Relatório do Secretário dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública ao Presidente do Estado**, 1903.

_____. **Relatório do Secretário dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública ao Presidente do Estado**, 1917.

_____. **Relatório do Presidente da Província à Assembléia Legislativa do Paraná.** 30 de outubro de 1886. Publica ao Presidente do Estado, 1917.

_____. **Relatório do Secretário de Estado dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública ao Governador do Estado.** Publica ao Presidente do Estado, 31 de agosto de 1895, p. 31.

PLANTA de Curitiba, 1894. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/conhecendocuritiba/#mapas>>. Acesso em: 01/07/2015.

POMBO, Rocha. **História do Paraná** – Resumo didático. São Paulo: Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1929. 2.ed.

PROVÍNCIA DO PARANÁ. **Relatório do presidente Alfredo Descragnole Taunay na passagem da administração da província para o vice-presidente Joaquim de Almeida Faria Sobrinho**, de 03 de maio de 1886. Typ. da Gazeta Paranaense, 1886.

_____. **Ato de criação da aula de desenho e pintura** – Ofício do Presidente da Província do Paraná, Sr. Joaquim Almeida Faria Sobrinho ao Diretor da Instrução Pública. Curitiba, 22 jul. 1886. Arquivo Público do Paraná. Ofícios, AP. 0781, v. 14.

_____. **Designação do salão à esquerda do Instituto Paranaense para as aulas de desenho e pintura** – Ofício do Presidente da Província do Paraná, Sr. Joaquim Almeida Faria Sobrinho ao Diretor do Instituto Paranaense Luiz Antonio (...) e Albuquerque. Curitiba, 29 jul. 1886. Arquivo Público do Paraná. Ofícios, AP. 0782, v. 15.

_____. **Pedido de doação de 100 quadros** – Ofício do professor da Aula de Desenho e Pintura ao Vice-Presidente da Província do Paraná, Sr. Joaquim de Almeida Faria Sobrinho. Curitiba, 30 jul. 1886. Arquivo Público do Paraná Ofícios, AP. 0780, v. 13.

_____. **Pedido de um policial para a escola** – Ofício do professor da Aula de Desenho e Pintura ao Presidente da Província do Paraná, Sr. Joaquim de Almeida Faria Sobrinho. Curitiba, 27 abr. 1887. Arquivo Público do Paraná, Ofícios, AP. 0807, v. 08.

_____. **Professor Augusto Burning ensina Desenho em Ponta Grossa** – Ofício do Diretor da Escola de Artes e Indústrias do Paraná ao Diretor Geral da Instrução Pública, Sr. Justiniano de Mello e Silva. Curitiba, 30 set. 1891. Arquivo Público do Paraná, Ofícios, AP. 0920, v. 15.

_____. **Relação de livros** – Ofício do Diretor da Escola de Desenho e Pintura ao Presidente da Província, Sr. Conselheiro Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá. Curitiba, 12 out. 1889. Arquivo Público do Paraná, Ofícios, AP. 0868, v. 15.

_____. **Criação das aulas de anatomia, história e estética** – Ofício do Diretor da Escola de Desenho e Pintura ao Presidente da Província do Paraná, Sr. Balbino Candido da Cunha. Curitiba, 12 fev. 1889. Arquivo Público do Paraná. Ofícios, AP. 0856, v. 13. Manuscrito.

_____. **Criação da cadeira de caligrafia** – Ofício do Diretor da Escola de Desenho e Pintura ao Presidente da Província do Paraná, Sr. Conselheiro Jesuíno Marcondes de Oliveira e Sá. Curitiba, 20 set. 1889. Arquivo Público do Paraná. Ofícios, AP. 0865, v. 12.

_____. **Criação das cadeiras de escultura, geometria prática e perspectiva** – Ofício do Diretor da Escola de Desenho e Pintura ao Presidente da Província do Paraná, Sr. Balbino Candido da Cunha. Curitiba, 03 set. 1888. Arquivo Público do Paraná. Ofícios, AP. 0842, v. 14.

_____. **Criação da cadeira de mecânica** – Ofício do Diretor da Escola de Desenho e Pintura ao Presidente da Província do Paraná, Sr. Conselheiro Jesuíno Marcondes

de Oliveira e Sá. Curitiba, 06 nov. 1889. Arquivo Público do Paraná. Ofícios, AP. 0870, v. 17.

_____. **Exposição anual – lavoura, indústria e comércio** – Requerimento do Diretor da Escola de Desenho e Pintura ao Presidente da Província do Paraná, Sr. Joaquim De Almeida Faria Sobrinho. Curitiba, 01 mar. 1887. Arquivo Público do Paraná. Requerimentos, AP. 0806, v. 07.

_____. **Exposição sobre a Aula de Desenho e Pintura** – Ofício do professor da Aula de Desenho e Pintura ao Diretor da Instrução Pública, Sr. Luiz Antonio Pires de Carvalho e Albuquerque. Curitiba, 15 jan. 1887. Arquivo Público do Paraná. AP. 0806, v. 07.

_____. **Matrícula para alunos com mais de 12 anos** – Ofício do Diretor da Escola de Desenho e Pintura ao Vice-Presidente da Província do Paraná, Sr. Antonio dos Santos. Curitiba, 17 jan. 1888. Arquivo Público do Paraná. Ofícios, AP. 0848, v. 20.

SOCIEDADE 13 DE MAIO. **Livro Ata**. Curitiba, [c. 1890].

TAUNAY, Alfredo Maria Adriana d'Escragnolle. **Períodos Legislativos do Império. Senado Federal: Coordenação de Arquivo, [20-?]**. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=1384&li=20&lcab=1886-1889&lf=20>. Acesso em: 12/05/2014.

FOTOGRAFIAS, GRAVURAS, PINTURAS

ANTÔNIO MARIANO DE LIMA, [c.1890] Fotografia, p&b, 30x40 cm. Acervo: Museu Paranaense.

AGUIAR, Maria. **Bello quadro, papae!**, 1895. Litografia, p&b. *In*: A ARTE, 1895, p. 34.

AGUIAR, Maria. **Escola Normal**, 1895. Litografia, p&b. *In*: A ARTE, 1895, p. 85.

AGUIAR, Maria. **Estandarte da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná**, 1895. Litografia, p&b. *In*: A ARTE, 1895, p. 97.

ASSUMPÇÃO, Paulo Ildelfonso D'. **Mercado Municipal e Casa da Câmara e Cadeira**, 1886. Óleo sobre tela, 48x24 cm. Acervo: Museu Paranaense.

AULA. Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b, 16,5x22,5 cm. Acervo: Museu Paranaense.

AULA DE PINTURA. Escola de Artes e Indústrias do Paraná. [c. 1890]. Fotografia, p&b, 28x22 cm. Acervo: Museu Paranaense.

AULA DE DESENHO da Escola Profissional Feminina de Curitiba, 1916. Fotografia. Fonte: PARANÁ, Relatório...1916. Arquivo Público do Paraná. *In*: FREITAS, 2011, p.79.

AULA DE DESENHO [c. 1890]. Fotografia, p&b, 28x22 cm. Acervo: Museu Paranaense.

AULA DE CANTO, [c. 1890]. Fotografia, p&b, 27x22 cm. Acervo: Museu Paranaense.

AULA DE MÚSICA (Prof. Monteiro), [c. 1890]. Fotografia, p&b, 28x22 cm, Acervo: Museu Paranaense.

CAPITEL coríntio. Disponível em: <www.todocolleccion.net>. Acesso em: 31 jul. 2015.

CLAUDE, Eugene. **"La Peinture" no estúdio do artista**, [c. 1842]. Óleo sobre tela, 55,9 x 46,4 cm.

COCHIN, C.N. **Programa de ensino de arte na França do século XVIII**, 1763. Gravura. *In*: PEVSNER, 2005.

CORPO DOCENTE do Instituto Paranaense e da Escola Normal (1890- 1892). Fotografia, sépia. Acervo: Museu Paranaense.

CORREA, Polixena. **Arte e Amor!**, 1895; METTERNICKE, Maria. **Que capítulo!**, 1895. Litografia, p&b. *In*: A ARTE, 1895, p. 50.

DR. BALBINO C. DA CUNHA, 1895. (Photographia de 1888). Litografia, p&b. *In*: A ARTE, 1895, p. 27.

DATAS E CONQUISTAS PRINCIPAIS DO ESTABELECIMENTO, 1891. Documento impresso. Acervo: Museu Paranaense.

DIRETORIA E BIBLIOTECA da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c.1890]. Fotografia, p&b, 16,5x 22,2 cm. Acervo: Museu Paranaense.

DIPLOMA DA ESCOLA DE ARTES E INDÚSTRIAS DO PARANÁ concedido por Mariano de Lima ao Visconde de Guarapuava em agradecimento ao seu apoio, 1891. *In*: PROSSER, 2004, p. 79.

ESCOLA PROFISSIONAL FEMININA, 1917. Bilhete Postal, sépia. Acervo: CECAGV.

EXPOSIÇÃO da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, sépia, 16,7 x 20,7 cm. Acervo: Museu Paranaense.

FACHADA da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c.1890]. Fotografia p&b, 16,5x22,2 cm. Acervo: Museu Paranaense.

FACHADA do Theatro São Theodoro, [c. 1895]. Litografia, p&b. *In*: PARANÁ, Relatório do Secretário dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública ao Presidente do Estado.

FIGUERAS, Narciso. **Francisca Munhoz no Atelier**, 1887. Litografia. p&b. *In*: Revista do Paraná, 1887.

FIGUERAS, Narciso (atribuída). **Francisca Munhoz no atelier**. Escola de Desenho e Pintura. Fotografia. *In*: ARAÚJO, 2006.

INTERIOR DA SALA DA DIRETORIA DA ESCOLA PROFISSIONAL FEMININA, 1916. Fotografia, p&b, 16,5 x 22 cm. Coleção: Julia Wanderley. Acervo: FCC.

LISTA DE ALUNOS PREMIADOS COM MEDALHAS, 1895. *In*: RELATÓRIO, 1895.

LIMA, Antonio Mariano de. **Escola de Artes e Indústrias do Paraná**, p&b; 22 x 27 cm Curitiba, 1893. Acervo: Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

LIMA, Antônio Mariano de. **Retrato de Ildefonso Pereira Correa – Barão de Serro Azul**. Óleo sobre tela, 75x 60,5 cm, s/ data. Acervo: Museu Paranaense
Disponível em: <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php?id_biblioteca=5>. Acesso em: 20/07/15.

LIMA, Mariano de. **Projeto Lateral – A casa de Cultura**, 1890. Escola de Bellas Artes e Indústrias do Paraná. Litografia, p&b. *In*: RELATÓRIO, 1895.

LIMA, Mariano de. **Projeto Lateral (Corte Longitudinal) – A casa de Cultura**, 1890. Escola de Bellas Artes e Indústrias do Paraná. Litografia, p&b. *In*: RELATÓRIO, 1895.

MAFRA, João Maximiliano. **Retrato de D. Pedro II**, 1854. Óleo sobre tela, 118 x 92 cm. Acervo: Museu Paranaense.

MONTIGNY, Grandjean. **Projeto da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro**, [c.1820]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Imperial_de_Belas_Artes>. Acesso em: 08/12/2014.

MUNHOZ, Francisca. **Retrato do Capitão Hipólito José Alves de Araújo**, 1887. Óleo sobre tela, 72x59 cm. Acervo: Museu Paranaense.

NETO, Silveira. **Salto do Capivary – Jaguariahyva**, 1895. Litografia, p&b. *In*: A ARTE, 1895, p. 62.

NETTO, Silveira. **Dr. Adolfo Lamenha Lins**, 1888. Crayon sobre papel. Acervo: Museu Paranaense.

PARANÁ, Zaco. **O Anatomista**. Escultura em gesso, 30x25x27cm. Acervo: Museu Paranaense.

PORTARIA E ZELADORIA da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b, 16,5x12 cm. Acervo: Museu Paranaense.

REQUERIMENTO DE MATRÍCULA de Maria da Conceição Aguiar, 1888. Documento manuscrito. Acervo: Professor Ernani Costa Straube.

SALA DE ESPERA da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, [c. 1890]. Fotografia, p&b, 16,5x12 cm. Acervo: Museu Paranaense.

SANTOS; Benedicto dos. **A Gargalhada**. Escultura em gesso. 75x39x29 cm. Acervo: Museu Paranaense.

SANTOS, Benedicto dos. **Dr. Cândido Ferreira de Abreu**, 1879. Esculturas em gesso. 44x26 cm. Acervo: Museu Paranaense.

SANTOS, Benedicto dos. **O coração (ou a Boneca)**. Escultura em gesso. 1,32 x 0,56 cm. Acervo: Museu Paranaense.

VALLAYER-COSTER, Anne. **Os atributos da pintura, escultura e arquitetura, 1769**. Óleo sobre tela 90 x 121cm. Acervo: Museu do Louvre. Disponível em: <<https://mydailyartdisplay.wordpress.com/page/9/>>. Acesso em: 22/08/15.

VOLK, Adolpho. **Vista geral de Curitiba em 1900**, 1900. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Curitiba-view.jpg#filehistory>>. Acesso em: 25/11/2014.

JORNAIS

AS ARTES no Paraná. **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, 13 nov. 1889, p. 3.

AULA de Desenho e Pintura. *Gazeta Paranaense*. Curitiba, 3 abr. 1887, p.1.

BELLAS ARTES, **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, 4 fev. 1885, p. 3.

BELLAS ARTES, **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 4 abr. 1886, p. 3.

BETHENCOURT da Silva, **A Arte**, Curitiba, 15 mar. 1895, p. 37-38.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Dezenove de Dezembro**. Jornal. Curitiba, 1884 a 1889.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Gazeta Paranaense**. Jornal. Curitiba, 1885 a 1889.

DEZENOVE DE DEZEMBRO, 1887, p. 3.

ESCOLA de pintura, **Dezenove de dezembro**, Curitiba, 02 jul. 1889, p. 2.

ESCOLA de pintura. **Dezenove de dezembro**, Curitiba, 28 jun. 1889, p.1.

ESCOLA de Desenho e Pintura. **Quinze de Novembro**, Curitiba, 30 de novembro de 1889, ano I, n.6, p. 3, col 2.

ESTATUTOS a que se refere o decreto n. 983. **A Arte**. Curitiba, 15 jan. 1895, p. 18.

EXPEDIENTE da presidência no mês de novembro. **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 22 nov. 1887, p.1.

FESTAS de 14 de julho. **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 16 jul. 1886, p. 3.

FINANÇAS. **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 18 mar. 1882, p. 1.

GABINETE de Pintura, **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, 21 jul. 1888, p. 3.

GABINETE de Pintura. **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 08 jul. 1888, p. 3.

GALERIA ILLUSTRADA. Ano I, n. Curitiba, 20 fev. 1889.

GALERIA ILLUSTRADA. Ano I, n. 15, Curitiba, 10 jun. 1889.

GALERIA ILLUSTRADA. Ano I, n. 16, Curitiba, 14 jul. 1889.

GAZETA PARANAENSE. Curitiba, 25 out. 1886, p. 3.

GAZETA PARANAENSE. Curitiba, 29 mai. 1888, p. 2.

GAZETA PARANAENSE. Curitiba, 20 jun. 1888, p. 2.

GRANDE Salão. **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 12 jan. 1886, p. 2-3.

LIMA, Mariano de. **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, 19 fev. 1886, p. 2.

NOVA Igreja Matriz. **Gazeta Paranaense**. Curitiba, 29 set. 1886, p. 2.

O ESTADO DO PARANÁ. **Pelas mãos de Mariano chegou a arte**. Curitiba, 29 mar 1980, p. 12.

PADILHA, Manoel. **A Arte**. Avisos. (N. 55), Curitiba, 15 jan. 1895, p. 18.

PINTURA a óleo. **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 31 jan. 1886, p. 2.

POMBO, Rocha. Instrução Pública (continuação). **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 17 mai. 1882, p. 2-3.

QUADRO DE PESSOAL. **Quinze de Novembro**, Curitiba, 23 mar. 1890

RAPOSO, José Teixeira. Avisos – Escola de Desenho e Pintura. **Dezenove de dezembro**, Curitiba, 13 jul. 1889, p. 3.

RELATÓRIO ao Governo Provincial. **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 30 set. 1887 p. 1

SCENOGRAPHIA. **Gazeta Paranaense**, Curitiba, 20 jun. 1886, p. 3.

THEATRO São Theodoro. **Dezenove de dezembro**, Curitiba, 21 fev. 1886, p. 3.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA Imperial de Belas Artes. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Imperial_de_Belas_Artes>. Acesso em: 08/12/2014.

AMÉRICO, Pedro. **Sobre o autor Pedro Américo e suas obras.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Am%C3%A9rico>. Acesso em: 12/05/2014.

ANDRADE, Luis Carlos R. de. **Conheça Curitiba.** Curitiba: Estética, 1997.

ANTONIO, Ricardo Carneiro. **A Escola de Arte de Alfredo Andersen 1902 – 1962.** Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2001.

ARAÚJO, Adalice Maria. **Dicionário das artes plásticas no Paraná.** Curitiba: Edição do Autor, 2006.

_____. Mariano de Lima, um Pioneiro. In: Revista Referência em Planejamento. **Arte no Paraná I.** Secretaria de Estado do Planejamento, Curitiba – Pr, v. 3 n. 12 jan./mar. 1980.

ARAÚJO, Silvete Aparecida Crippa de. **Professora Julia Wanderley, uma mulher – mito (1874-1918).** Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

BARÃO do Serro Azul. Homenagem a um Herói Paranaense. Fundação Cultural de Curitiba: Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, 10 jun 2014.

_____. 2014; <http://www.feparana.com.br/biografia.php?cod_biog=305>. Acesso em: 23/07/2015.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

BARBOSA, Etienne Baldez Louzada. **Uma teia de ações no processo de organização da inspeção do ensino no Paraná (1854 – 1883).** Dissertação Mestrado. Setor de Educação. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

BARBOSA, Rui. **Desenho: um revolucionador de idéias** [120 anos de discurso brasileiro]. Santa Maria: sCHDs, 2004.

BARROS, Armando Martins de. **O tempo da fotografia no espaço da história: poesia, monumento ou documento?** In: Nunes, Clarice (org.). O passado sempre presente. São Paulo: Cortez, 1992.

BAPTISTA, Christine Vianna. **Arte e Ofício de Mariano de Lima na Curitiba da virada do século.** In: Nicolau, ano II, n. 16 – Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **A apologia da paisagem e a crítica ao retrato.** In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura – Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006.

BENCOSTTA, Marcus Levy. **Memória e cultura escolar: a imagem fotográfica no estudo da escola primária de Curitiba.** História. São Paulo, v. 30, n. 1, p. 396-411, jun. 2011.

BIBLIOTECA PÚBLICA. **Histórico.** Disponível em: <<http://www.bpp.pr.gov.br/>>. Acesso em: 19/04/2014.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Disciplinas Escolares: História e Pesquisa (p. 9 – 38). In: OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de; RANZI, Serlei Maria Fischer (org.) **História das disciplinas escolares no Brasil: contribuições para o debate.** Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

_____. **O que é disciplina escolar.** In: O saber histórico na sala de aula. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1998. p. 33-55.

BLOCH, Marc. **Apologia da História – ou o ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRANTES, Carlos Alberto. **Onde estão as obras de Paulo D' Assumpção?** In: STRAUBE, Ernani Costa. Boletim do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná. Curitiba: Instituto Memória, 2009.

BUENO, Luciana Estevam Barone. **Por dentro da Arte.** Curitiba: IBEPEX, 2009.

CADORI, Sabrina Rosa. **Centro de Artes Guido Viaro, breve histórico e trajetória, de 1992 até 2004.** Monografia de Graduação. Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2004.

_____. **Catálogo do Acervo Documental do “Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro” do período entre 1896 e 1999.** Monografia de Especialização. Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2007.

CARNEIRO, David. **Galeria de ontem e de hoje**: livro primeiro, galeria de ontem. Curitiba: Vanguarda, 1963. 563 p.

CARNEIRO JUNIOR, Renato Augusto (Coord.) **Personagens da história do Paraná: acervo do Museu Paranaense**. – Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

CASTANHA, André Paulo. **O Ato Adicional e a instrução elementar no Império: descentralização ou centralização?** Tese de Doutorado. São Carlos-SP: UFSCar, 2007. Disponível em: <http://www.bdt.d.ufscar.br/htdocs/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1808>. Acesso em: 05/11/2015.

_____. **A introdução do método Lancaster no Brasil: história e historiografia**. IX Anped Sul, 2012. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/1257/12>>. Acesso em: 01/11/2015.

CASTRO, Elizabeth Amorim de. **Grupos Escolares de Curitiba na primeira metade do século XX**. Curitiba: Edição do autor, 2008.

CASTRO, 2012. Elizabeth Amorim de; POSSE, Zulmara Clara Sauner. **Ginásios, Escolas Normais e Profissionais** – A arquitetura escolar do Paraná na primeira metade do século XX. Curitiba: Edição do autor, 2012.

CARLINI, Álvaro L. R. S. **Atividades lírico-teatrais em Curitiba – séc XIX – Theatro São Theodoro**. Palestra proferida no auditório da EMPAP. Curitiba, 17 de agosto de 2013.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla 2ªed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHINDLER, Daniela. **Práticas e reflexões com educadores. Escultura: Corpo e Espaço**. Caderno. CCBB, 2012.

CORTELAZZO, Patrícia Rita. **O ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o acervo do Museu D. João VI: (1826- 1851)**. Campinas, 2004. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000317720&fd=y>>. Acesso em: 08/12/2014.

COSMORAMA. De Arquivo Histórico Municipal São Paulo. nov dez/ano 3 n. 15, 2007. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/info/info15/i-manu.htm>>. Acesso em: 28/07/15.

_____. Disponível em: <<http://www.almanaqueurupes.com.br>>. Acesso em: 28/07/15.

COUTO, André Luiz Faria. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro**. Enciclopédia das Artes. Editor de verbetes, [200-]. Disponível em: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/liceu_de_artes_e_oficios_do_rio_de_janeiro.html>. Acesso em: 08/04/2014.

_____. **Modernos versus Positivistas**. Disponível em: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/modernos_versus_positivistas.html>. Acesso em 03/08/15 p. 1- 4.b

DEBRET. ENCICLOPEDIA Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopédia.itaucultural.org.br/pessoa18749/debret>>. Acesso em: 28/01/2015.

DIAS, Bruno dos Santos; DUARTE, Renata Garcia Campos, FONSECA, Daniela Flávia Martins. **O Desenho em foco: a arte aplicada na transição do século XIX para o XX**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_bd_desenho.htm>. Acesso em: 09/01/2015.

DIAS, Elaine. **Pedro Américo**. 1. ed. – São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v.16).

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ. Curitiba: Chain: Banco do Estado do Paraná, 1991.

DIEZ, Carmem Lucia Fornari. **Escola de Artes e Indústrias do Paraná e identidade cultural paranaense**. XI Congresso Nacional de Educação – Educere, 2013. Disponível em: <http://educere.bruc.com.br/ANais2013/pdf/9045_6901.pdf>. Acesso em: 30/09/13.

_____. **Mariano de Lima: o olhar para além da modernidade**. Curitiba, Museu Alfredo Andersen, 1995.

_____;HORN, Geraldo Baduino. **Catedrais de Cultural e de Arame em Curitiba: Mito e Metáfora**. Caxambu, MG: Anped, 2000. Disponível em: <<http://23reuniao.anped.org.br/textos/0229t.PDF>>. Acesso em: 16/01/2015.

DESTEFANI, Cid D. **A Cruz do Alemão**. Curitiba: Clichepar, 1993.

ESCOLA DE BELAS ARTES. **História**. UFRJ, [20-?]. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br>>. Acesso em 14/05/2014.

ERVEN, Domingos van. **Três destaques femininos**. Disponível em: <<http://caetanojosemunhoz.blogspot.com.br/2012/08/7.html>>. Acesso em: 22/04/2014.

FERROVIA 130 anos Paranaguá- Curitiba. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especiais/ferrovia-130-anos/a-primeira-ferrovia>>. Acesso em: 12/06/15.

FOLHA de carvalho. Disponível em: <<http://br.freepik.com/fotos-vetores-gratis/folha-de-carvalho>>. Acesso: 06/07/2015.

FRANCISCO, Afonso Alves. **Antônio Mariano e Lima, pintor e precursor do Ensino das Artes Plásticas em Curitiba**. In: Intelectuais e artistas portugueses do Brasil. São Paulo: Centro de Estudos Americanos Fernando Pessoa, 1992.

FREITAS, Danielle Gross de. **Entre ofícios e prendas domésticas: A Escola Profissional Feminina de Curitiba (1917 – 1974)**. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2011.

GALVÃO, Alfredo. **Manuel de Araújo Porto-Alegre – sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 14, 1959. p. 19-120.

GONZAGA-DUQUE, Luiz. **A arte brasileira**; introdução e notas Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

GOODSON, Ivor F. **Historia del currículum. La construcción social de las disciplinas escolares**. Barcelona: Pomares-corredor, 1995.

_____. **Currículo: Teoria e História**. 2 Ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **El cambio en el currículum**. Barcelona: Octaedro, 2000.

GRANDJEAN DE MONTIGNY. ENCICLOPEDIA Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa214530/grandjean-de-montigny>>. Acesso em: 28/01/2015.

HADDAD, Osires; TOSCANI, Lizete Maria. **Escola Estadual Profissional República Argentina**. Histórico. Curitiba, 1998.

HERMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 26/04/2014.

IWAYA, Marilda. **Palácio da Instrução: Representações sobre o Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto (1940-1960)**. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2000.

JOÃO TURIN. Disponível em: <<http://joaoturin.com.br/>>. Acesso em: 04/01/2015.

JOÃO ZACO Paraná. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22133/zaco-parana>>. Acesso em: 04/01/2015

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. In: **Revista Brasileira de História da Educação**. Campinas: Autores Associados/SBHE, n. 1, p. 9 – 43, Jan./Jun. 2001.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LARA FILHO, Durval de. **Museu: de espelho do mundo a espaço relacional**. Dissertação de mestrado de Ciência da informação. São Paulo: 2006. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/premio/USP_Larafilho.pdf>. Acesso em: 05/12/2014.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LUZ, Nelson. In: As Artes Plásticas e a Música no Paraná. In: **Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná**. Governo do Estado do Paraná: Câmara de Expansão Econômica do Paraná, 1953.

MACEDO, Heitor Borges de. **Rememorando, memorial histórico, Curitiba, no tempo dos bondinhos de burros**. Curitiba: Lítero-técnica, 1983.

MANFREDINI, Luiz. **Sonhos, utopias e armas: as lutas e revoltas que ajudaram a construir o Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2010.

_____. Polinari, Marcelo; Schmidlin, Henrique Paulo. **Trilhas, caminhos e estradas no Paraná: séculos XVI a XIX**. Curitiba: Secretaria de Estado da cultura, 2009.

MARACH, Caroline Baron. **Discursos e Linguagem na Revista do Clube Curitibano (1890 a 1912)**. Tese de Doutorado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2013.

MARIANO de Lima. ENCICLOPEDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=2701&imp=N&cd_idioma=28555>. Acesso em: 30/08/2012.

MATOS, Jonas José de; MATOS, Luana Silva Bôamorte de. **O Estudo Histórico da Cultura Escolar e a Questão das Fontes.** História e-história: 2010. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=134>>. Acesso em: 03/12/2014.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes:** ensaios sobre história e fotografia. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

MEIRELLES, Victor. Disponível em: <<http://www.museuvictormeirelles.gov.br/bibliografia/>>. Acesso em: 12/05/2014.

MICHEL THONET. A revolução da cadeira nº 14 de Michel Thonet. 2013. Disponível em: <<http://blogadvintage.wordpress.com/2013/10/21/a-revolucao-da-cadeira-no-14-de-michel-tonet/>>. Acesso em: 18/07/15.

_____. 2014. Disponível em: <<http://tipografos.net/designers/thonet.html>>. Acesso em: 18/07/15.

MICHELANGELO. [coordenação e organização Folha de S. Paulo; tradução Martín Ernesto Russo]. – Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, 9.

MILAN, Pollianna. **Igreja sem torres não é matriz.** Gazeta do Povo. Curitiba, 28 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=1217547&tit=Igreja-sem-torres-nao-e-matriz>>. Acesso em: 21/01/2015.

MOACYR, Primitivo. **A instrução e o Império: subsídios para a História da Educação no Brasil, 1823- 1853.** v. 3. São Paulo: Companhia Nacional, 1939.

MOTA, Assislene. (Org.) **História e Memória da Educação da Cidade de Manaus (1889–1930).** XI Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas: História, Sociedade e Educação no Brasil” UF da Paraíba 2012. Campinas: Revista HISTEDBR *Online*, 2012. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/12frequente/seminario9/PDFs/2.08.pdf>. Acesso em: 19/08/2013.

NIGROMANCIA. In: Dicionário *online* de português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/>>. Acesso em: 20/01/2015.

OCTÁVIO, Dr.Rodrigo. **Foi um dia um convento...** Conferência. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/viewFile/65715/68326>>. Acesso em: 14/05/2014.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **A modernidade no sótão: Educação e Arte em Guido Viaro**. Curitiba: UFPR, 2008.

_____. **Ensino da arte: os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba**. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1998.

PALACETE Leão Junior. Secretaria de Estado da Cultura: Curitiba, 2003. Disponível em: <<http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=233>>. Acesso em: 24/07/2015.

PANORAMA da Arte no Paraná I – Dos precursores à escola Andersen. Catálogo – Curitiba: BADEP, 1975.

PARANÁ, **Catálogo Museu Paranaense** – Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

PARANA, **Personagens da história do Paraná: acervo do Museu Paranaense**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINTO, Neusa Bertoni. **História das Disciplinas Escolares: Reflexão sobre aspectos teórico-metodológicos de uma prática historiográfica**. Revista Diálogo Educ. Curitiba, v.14, n. 41, p. 125-142 jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/dialogo?dd99=pdf&dd1=12619>>. Acesso em: 20/07/2015.

POMBÉIA, Raul. **O Ateneu**, 1888. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000005.pdf>>. Acesso em: 03/07/2015.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853 – 1953**. Curitiba: Imprensa oficial, 2004a.

_____. A Escola de Belas Artes e Indústrias, de Mariano de Lima (1886). In: NETO, Manoel J. de Souza. **A [des] Construção da Música na Cultura Paranaense**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004b.

RAMOS, Mariana Correia. **O gesso na escultura contemporânea – a história e as técnicas**. Mestrado em Escultura. Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes, 2011.

RATACHESKI, Alir. In: Cem anos de ensino no Estado do Paraná. In: **Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná**. Governo do Estado do Paraná: Câmara de Expansão Econômica do Paraná, 1953.

RODERJAN, Roselys Vellozo. Aspectos da Música no Paraná (1900-1968). In: NETO, Manoel J. de Souza. **A [des] Construção da Música na Cultura Paranaense**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004.

RODRIGUES, Cristiane Moreira. **Cidade, Monumentalidade e Poder**. GEOgraphia, v. 3, n. 6, p. 42-52, 2009. Disponível em : <www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/download/65/63+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 31/07/15.

ROY, Filip Le; HEER, Ed de. **Seis séculos da arte da gravura**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. **Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: O projeto de Ensino de Artes e Ofícios de Antônio Mariano de Lima**. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

_____. **Antônio Mariano de Lima: pioneiro do ensino de artes e ofícios no Paraná (1886-1902)**. In: VIEIRA, Carlos Eduardo (Org.). Intelectuais, educação e modernidade o Paraná (1886-1964). Curitiba: UFPR, 2007.

SANTI, [Maria] Angélica. **Mobiliário no Brasil: origens da produção e da industrialização**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

SANTOS, Eduardo Toledo. **Uma proposta para uso de sistemas estereoscópicos modernos no ensino de geometria descritiva e desenho técnico**. Graphica – Ouro Preto, 2000. Disponível em: <http://www.researchgate.net/profile/Eduardo_Santos6/publication/237501907_UMA_PROPOSTA_PARA_USO_DE_SISTEMAS_ESTEREOSCOPICOS_MODERNOS_N_O_ENSINO_DE_GEOMETRIA_DESCRITIVA_E_DES._TCNICO/links/02e7e536a48e657346000000.pdf>. Acesso em: 15/05/15.

SANTOS, Paulo César dos. **Um olhar sobre as exposições universais**. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, ANPUH, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362520918_ARQUIVO_CesarANPUH1.pdf>. Acesso em: 12/07/15.

SCHFFRATH, Marlete dos Anjos Silva. **Escola Normal: O projeto das elites brasileiras para a formação de professores.** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2009. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/I_encontro_inter_arte_s/20_Marlete_Schaffrath.pdf> . Acesso em: 22/10/2015.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX.** Tese (Doutorado). Setor de História. Universidade Federal do Paraná, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Introdução à edição brasileira.** In: PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SERRONI, José Carlos. **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil.** José. Carlos Serroni. São Paulo: Editora Senac, 2002. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 22/04/ 2014.

SILVA, Viviane Rummier da. **Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834–1913).** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2008.

SIMÕES JUNIOR, José Geraldo. **A Exposição Colombiana de Chicago de 1893 e o advento do urbanismo norte-americano.** Rio de Janeiro: XIV Encontro Nacional da ANPUR, 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqui_textos/12.144/4340>. Acesso em: 11/12/2014.

SOUZA, Felipe Freitas de. **O ensino de desenho no século XIX: Rui Barbosa e a tradução cultural de Joaquim de Vasconcelos.** 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_desenhorbjv.htm>. Acesso em: 08/04/2014.

SOUZA, Rosa Fátima de. **Fotografias escolares: a leitura de imagens na história da escola primária.** Educar em Revista. Curitiba, n.18, p. 75 –102, 2001.

STRAUBE, Ernani Costa. **Boletim do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná.** Curitiba: Instituto Memória, 2009.

TEATRO GUAÍRA. Disponível em: <<http://www.teatroguaira.pr.gov.br/>>. Acesso em: 22/04/2014.

TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. **O desenho no espaço escolar Luso-brasileiro do século XIX**. In: VI congresso Luso-Brasileiro de História da Educação, 2006, Uberlândia/MG. Anais do VI Congresso Luso-brasileiro de História da Educação. Uberlândia/MG: EDUFU, 2006. v. 1. p. 1-10. Disponível em: <<http://www2.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/450GlauciaTrinchao.pdf>>. Acesso em: 05/08/2014.

_____. **O desenho como objeto de ensino: História de uma Disciplina a partir dos Livros Didáticos Luso-Brasileiros Oitocentistas**. Disponível em: <<http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/tede/GlauciaTrinchaoEducacao.pdf>>. (Tese de Doutorado em Educação, Linha de pesquisa: Educação, História e Políticas, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS) São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2008. Acesso em: 17/09/2014.

TRUSZ, Alice Dubina Trusz. **O cruzamento de tradições visuais nos espetáculos de projeções ópticas realizados em Porto Alegre entre 1861 e 1908**. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 18, n.1, jan- jun. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v18n1/v18n1a05.pdf>>. Acesso em: 24/07/15.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. **Citações e notas de rodapé**. Curitiba: UFPR, 2007. (Normas para apresentação de documentos científicos, 3).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. **Referências**. Curitiba: UFPR, 2007. (Normas para apresentação de documentos científicos, 4).

VIEIRA, Carlos Eduardo. **Jornal diário como fonte e como tema para a pesquisa em História da Educação: um estudo da relação entre imprensa, intelectuais e modernidade nos anos de 1920**. In: OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de (Org). *Cinco Estudos em História e Historiografia da Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VISOR Estereoscópico. Disponível em: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria06/mh-g6a016.htm>>. Acesso em: 15/05/2015

VEZZANI, Iriana Nunes. **Uma revista de tipo europeu: Educação e civilização na Galeria Ilustrada (Curitiba 1888-1889)**. Dissertação (Mestrado). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2013.

WACHOWICZ, Ruy. **História do Paraná**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

ZACHARIAS, Mariana Rocha. **Espaços e processos educativos do Ginásio Paranaense – Os ambientes especializados e seus artefatos (1904–1949)**. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2013.